

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Katedra teorie kultury - Kulturologie

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

PhDr. Markéta Vrabcová

**Média, obrazy a kultura**

**Media, Imagery and Culture**

**Disertační práce**

**Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.**

**2012**

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 3. 2012

PhDr. Markéta Vrabcová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své disertační práce panu PhDr. Vladimíru Czumalovi, CSc. za jeho cenné rady a čas, který mému tématu věnoval.

Dále bych ráda poděkovala celému kolektivu katedry kulturologie – za jejich vstřícnost, schopnost motivovat a za poskytnutí příjemného studijního i pracovního prostředí.

## **Obsah:**

### **1. Úvod /6/**

### **2. Média, filosofie a kultura /7/**

2.1 Prožívání a poznávání světa skrze různá média – Marshall McLuhan /7/

2.2 Elektronická média a křesťanská filosofie – Teilhard de Chardin /12/

2.2.1 Spirálovitě se navíjející vesmír /12/

2.2.2 Od bodu oživení k prahu reflexe /14/

2.2.3 Noosféra /15/

2.2.4 Křesťanský Bůh /17/

2.2.5 Víra v mír /18/

2.2.6 Teilhardova koncepce a virtualita /20/

### **3. Vizualní studia a dějiny umění /21/**

3.1 Ideové zdroje vizuálních studií /21/

3.2 Psychologie obrazu /26/

3.3 Význam obrazu /30/

### **4. Reklama podle Gilliana Dyera /33/**

4.1 Vývoj reklamy v průběhu historie /35/

4.2 Nová inzerce /35/

4.3 Nová média /36/

4.4 Účinky reklamy /37/

4.5 Co reklamy znamenají? /38/

4.6 Sémiotika a ideologie /38/

4.7 Řeč reklam /39/

4.8 Rétorika reklam /39/

### **5. Metody vizuálního výzkumu, čtení obrazu /40/**

5.1 Rozbor obrazu podle antropologa Marcuse Bankse /40/

5.2 Umění a vizuální antropologie /43/

5.3 Rozbor obrazu z hlediska historie umění /45/

5.4 Rozbor obrazu z hlediska vizuální sociologie /49/

5.5 Použití obrazu v sociálních a kulturních výzkumech /54/

5.6 Město a obraz, rozbor města z hlediska imageability /56/

### **6. Sondy s využitím vizuálních metod /62/**

6.1 Sonda (1): Srovnání různých typů galerií /62/

6.2 Sonda (2): Město a obrazy, zachycení genia loci /96/

6.3 Sonda (3): Obrázkové knihy pro děti – srovnání vizuálního jazyka /129/

6.4 Sonda (4): Hodnoty ukryté v obrazech – dialog prostřednictvím obrazů /136/

6.5 Zhodnocení využitelnosti vizuálních výzkumných metod v rámci kultury /150/

**7. Závěr /150/**

**8. Shrnutí /153/**

**9. Abstract /154/**

**10. Literatura, webové stránky /156/**

**11. Obrazová příloha k sondě (3) /158/**

## 1. Úvod

Obrazy jsou všude kolem nás. Obrazy k nám promlouvají, bez obrazů si náš svět nedokážeme a ani nemůžeme představit. Obrazy jsou důležitým aspektem lidské komunikace. Každá kultura dává vzniknout jedinečným obrazům, které ji reflektují. V této práci se věnuji obrazům v širokém pojetí, tj. obrazem je pro mě architektura, přírodní scenérie či jakýkoli jiný vizuální vjem.

Obrazy z historie i současnosti mají stále stejnou schopnost přenosu informací. Změnilo se ale médium, které daný přenos umožňuje. Čím byly pro lidi v minulosti kresby dochované v jeskyních Lascaux ve Francii, tím jsou pro nás dnes elektronické obrazy. Zatímco v hluboké minulosti mohl být obraz přenesen pouze tak, že se stal součástí člověka např. malbou na jeho obličej, či výzdobou jeho zbraně a spolu s ním putoval krajinou, dnes putuje obraz prostřednictvím bitů v informačních kanálech moderními technologiemi. Tato převratná změna se projevila i ve vizuálním jazyku obrazů.

Mezi médii, obrazy a kulturou existují silné vazby. Obrazy z minulosti a současnosti můžeme číst jako fascinující příběh o životě a o světě, který se neustále proměňuje a to i působením obrazů. K tématu médií, obrazů a kultury přistupuji v této práci ryze kulturologicky – interdisciplinárně, vycházím z několika samostatných disciplín: filosofie, mediálních studií, dějin umění, vizuálních studií, psychologie, antropologie, sociologie a dalších.

Médii se zabývám z hlediska jejich komplexnosti, tj. jako součástí filosofické reflexe člověka. Velkou pozornost věnuji propojenosti koncepce noosféry významného filosofa a jezuitského kněze Teilharda de Chardina s koncepcí elektronické kultury filosofa a teoretika médií Marshalla McLuhana. V rámci vizuálních studií, dějin umění a reklamy zkoumám odlišné přístupy k obrazu. Dále se věnuji rozboru vizuálních výzkumných metod aplikovaných v oblasti dějin umění, antropologie, sociologie a urbanismu. Součástí práce jsou čtyři sondy, ve kterých aplikuji vizuální výzkumné metody na oblast kultury. V sondách se zabývám srovnáním různých typů galerií, výzkumem charakteristických rysů *genia loci*, porovnáním vizuálního jazyka dětských obrázkových knih a možnostmi vedení dialogu prostřednictvím obrazů.

Věřím, že skrze obrazy prezentované různými médii je možné společnost pozitivně ovlivňovat. Právě proto si v této práci kladu za cíl odhalit silné vazby mezi médii, obrazy a kulturou a v rámci vizuálních studií najít možné vizuální výzkumné metody aplikovatelné na oblast kultury.

## 2. Média, filosofie a kultura

### 2.1 Prožívání a poznávání světa skrze různá média

Média nám zprostředkovávají kontakt se světem. Dnešní život je jimi zcela prostoupen. Jen s velkými těžkostmi si dnes dovedeme představit svůj život bez tak převratných technických vynálezů jako je internet, který nám umožňuje spojení s lidmi napříč celým světem a zahrnuje v sobě několik samostatných médií: televizi, rozhlas, noviny, video a další. Je jen velmi málo oblastí našeho života, které nejsou poznamenány vysoce rozvinutými technologiemi. Dnes máme slovo médium spojené především s prostředky masové komunikace. Slovo médium má však mnohem hlubší a širší obsah. Původně latinské slovo „medium“ znamenalo „veřejnost“. Pokud nahlédneme do encyklopedického slovníku z roku 1981, najdeme tuto definici slova médium:

„Jedná se o zprostředkující činitel, prostředek, prostředí; osobu údajně zprostředkující styk s okultními silami.“<sup>1</sup>

Slavný kanadský teoretik médií a sociolog kultury Marshall McLuhan, který se intenzivně zabýval moderními technologiemi a jejich psychickými a společenskými důsledky, definici slova médium dovedl ještě mnohem dál. Média a řadu dalších lidských objevů především technického rázu chápe jako extenzi toho, co kdysi dělal člověk sám. První, kdo na tuto skutečnost upozornil, byl Edward T. Hall, který v knize Tichý jazyk napsal:

„Vývoj zbraní začíná zuby a pěstmi a končí atomovou bombou. Oblečení a domy jsou extenzí biologického termoregulačního mechanismu člověka. Nábytek nahrazuje dřepění a sezení na zemi. Elektrické nástroje, brýle, televize a knihy, které mohou přenášet hlas časem i prostorem, jsou příklady fyzických extenzí. Peníze jsou prostředkem k rozšíření dosahu práce a k jejímu uchování. Dopravní síť má dnes stejnou funkci jako kdysi nohy a záda. Všechny hmatatelné věci, které člověk vytvořil, můžeme pokládat za extenze toho, co člověk kdysi dělal svým tělem nebo nějakou zvláštní částí těla.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kožešník, J. Ilustrovaný encyklopedický slovník/ j-pri. Praha: ACADEMIA, 1981, s. 483

<sup>2</sup> McLuhan, M. Člověk, média a elektronická kultura. Brno: Jota, 2000, s. 361

Média dobře slouží člověku jako extenze, tedy jako kompenzace fyziologických „nedostatků“, ovšem extenze má i svoje negativní stránky. McLuhan je označuje jako amputace. Každá extenze, vynález, nová technologie „amputuje“ či modifikuje některou z našich dosavadních schopností nebo již existujících extenzí. Například používání telefonu zhoršilo schopnost lidí psát.

Na základě různého dominantního postavení komunikačních forem v určitých obdobích určil McLuhan tři základní etapy vývoje komunikace: první fázi, kdy lidé žili v kmenech a ke komunikaci používali přirozený jazyk, označil jako období akustické pospolitosti. Jediný smysl, který bylo nutné zapojit k porozumění komunikované zprávy, byl sluch. Další fázi spojuje s Guttenbergovým objevem knihtisku v 15. století a označuje ji jako Guttenbergovu galaxii. Namísto sluchu se stává dominantní zrak. Technologie tisku se promítla i do sociálních interakcí. Tato transformace je stejná jako projevy moderní kultury, nese rysy individualismu, demokracie, nacionalismu a kapitalismu. Za poslední třetí vývojovou fázi považuje McLuhan éru elektronické kultury, která nás navrací zpět do sdíleného akustického prostoru a podobá se kmenovému společenství. McLuhanovy úvahy a prognózy jsou zajímavé zejména tím, že odhadl vývoj v oblasti médií třicet let dopředu, než se používání internetu skutečně ve světě masově rozšířilo a umožnilo tak vznik elektronické kultury. Pro naši současnou elektronickou éru je typická angažovanost, vtažení do problému a účast. Skrze propojenost se vracíme ke kmenové pospolitosti a na událostech, které se dějí kolem nás, aktivně participujeme. Získáváme kolektivní identitu. Do událostí jsme vtaženi i emocionálně. Před elektronickou érou byli lidé trestáni individuálně, nyní je lidstvo za každé provinění jednotlivce kolektivně odpovědné. Cítíme spoluzodpovědnost. To, co je osobní vina, již nedokáže člověk v rozvinuté elektronické éře plně pochopit. Svět je opět prožíván jako simultánní:

„Zvuk slyšíme odevšad, aniž se musíme zaměřit na něco. Zvuk přichází ze shora, zdola, slyšíme ho před námi, za námi, z naší pravé strany, z naší levé strany. Nemůžeme se před zvukem nijak automaticky ochránit. Jednoduše nejsme vybaveni zvukovými chrániči. Tam, kde je vizuální prostor organizován jako nepřetržitý řetězec samostatných částí, svět sluchu je světem současně probíhajících vztahů.“<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> McLuhan, M. Fiore, Q. The medium is the message. An inventory of effects. Corte Madera: Gingo Press, 2001, s. 111



V simultánním elektronickém světě jsme informacemi přímo zaplaveni. Jakmile obdržíme nějakou informaci, je okamžitě nahrazena novější. Náš svět nastavený na elektronická média nás přinutil, abychom přestali používat klasifikaci dat, ale určité poznávací vzory. Elektronická komunikace způsobuje, že jsou všechny faktory prostředí a zkušeností neustále navzájem ovlivňovány. Podle kritéria vtažení příjemce do procesu prožívání a počtu smyslů zapojených při získávání významu sdělení, rozlišuje McLuhan média na horká a chladná. Horká média např. rádio, fotografie či tisk přinášejí informace ve vysokém rozlišení, tudíž vyzdvihují vždy jeden smysl nad ostatní. Naopak chladná média poskytují informace v nižším rozlišení, je nutné se na ně více soustředit a být při procesu přijímání informací aktivní. Příjemce musí simultánně porozumět několika typům informací najednou. Jedná se např. o komiksy, kreslené vtipy, hieroglyfy ale i televizi, kde je divák nucen sestavit si ucelený obraz z milionů bodů na obrazovce.

McLuhan rozlišuje několik základních forem médií: jazyk a řeč, abecedu, písmo a psané slovo, tisk, fotografii, telegraf, telefon, psací stroj, film, noviny, rozhlas, xerografii, televizi, počítač a budoucí média. V knize *Člověk, média a elektronická kultura* věnuje každé této formě několik zajímavých citátů. Začíná historicky nejstaršími formami a končí vizemi budoucích médií:

### **„Jazyk a řeč**

Řeč a nikoli literatura je velkým a trvalým masovým médiem. Jazyk je zároveň nejlidovějším ze všech médií a největším uměleckým dílem, jaké kdy člověk vymyslel.

Řeč je naším hlavním prostředkem k vymezení vzdálenosti mezi lidmi. Existuje vzdálenost nejen fyzická, ale i citová a kulturní. Mluvíme-li k lidem, kteří našemu jazyku nerozumějí, bezděčně zvyšujeme hlas.

### **Abeceda**

Jedinečná síla abecedy spočívá v její schopnosti vzájemně oddělit zvuk, zrak a význam. Písmena abecedy jsou sémanticky neutrální. Toto oddělení proniklo a tvarovalo všechny vjemy západního gramotného člověka.

### **Písmo a psané slovo**

Písmo pomáhá ovládat prostor. Písmo zároveň vytváří město. Schopnost tvarovat prostor písmem plodí schopnost organizovat prostor architektonicky. Lze-li přepravovat zprávy, vznikají cesty, armády a říše. Říše Alexandra a císařů byly v zásadě vybudovány papírovými trasami.

### **Tisk**

Tisk poskytl ohromné množství nové paměti dřívějším spisům, a paměť jednotlivce tak učinil neadekvátní.

### **Fotografie**

Fotografie jako extenze vizuální schopnosti má zvláštní vlastnost; je totiž formou výpovědi bez syntaxe. Dřevořezba a rytina, které předcházely fotografii, byly vysoce syntaktické. Stejně tak film, který následoval po fotografii. Syntax rytiny byla dána rukou. Syntax filmu je dána nohou. Fyziologicky vzato je film jednotou oka a nohy.

### **Telegraf**

Telegraf není mechanizací, nýbrž elektrifikací písma.

### **Telefon**

Elektrická média nás okamžitě dopraví, kamkoli si vybereme. Když telefonujeme, nepropadneme se dírou jako Alenka do kraje divů – my jsme tam a oni jsou tady.

### **Psací stroj**

Psací stroj je prostředkem k přepisu, nikoli k vyjádření myšlenky.

### **Film**

Film nás prostým mechanickým urychlením přenesl ze světa posloupnosti a spojitosti do světa tvořivé konfigurace a struktury.

### **Noviny**

Moderní noviny jsou magickou institucí podobně jako přivolávač deště. Píší se proto, aby uvolňovaly city a udržovaly nás trvale v emotivním stavu. Noviny nemají nabízet racionální schémata či modely pro přijímání zpráv. Neposkytují názory (na události), ale pouze vzrušení (z událostí).

### **Rozhlas**

Rozhlas poskytl první velkou zkušenost s elektronickou implozí, která obrátila směr a význam gramotné západní civilizace.

### **Xerografie**

Xerografie vyvolává ve čtenáři jak sklony autorské, tak vydavatelské. Pomocí xerografie může kdokoli shromažďovat tištěný, psaný či fotografický materiál, který je možno doplnit zvukovým materiálem. Za této situace se přirozeně vysoce centralizovaná vydavatelská činnost rozbíhá do extrémně decentralizované podoby.

### **Televize**

Televize dnes ukazuje plynoucí současnost. Nejsou v ní vlastně žádná data.

### **Počítač**

V souvislosti s počítačovou technologií spějeme k ekonomice, v níž i nejdůležitější průmyslové aktivity lze vykonávat v jakékoli malé chajdě kdekoli na světě.

### **Budoucí média**

Budoucí médium jako druh počítačového mimosmyslového vnímání by zpracovávalo vědomí jako společenský obsah prostředí, a dokonce by možná vedlo k malému přenosnému počítači, asi velikosti naslouchátka, který by zpracovával soukromou zkušenost prostřednictvím společenské zkušenosti tak, jak to nyní dělají sny.<sup>4</sup>

Postřehy, které McLuhan pronesl k jednotlivým médiím, poukazují na fakt, že nás mnohdy formuje daleko více než samotný obsah média, tj. než jeho informace, typ média, který informaci zprostředkovává.

„Tuto myšlenku vyjadřuje i známá McLuhanova věta ‚Médium je sdělení‘ – jinými slovy u médií není podstatný obsah, například složení televizního programu či konkrétní náplň večerního zpravodajství, ale právě jeho forma, technické médium, které dané informace zprostředkovává. S jistým zjednodušením lze říci, že není tolik důležité, co prožíváme (obsah), ale jak to prožíváme, tj. přes jaká média svět vnímáme.“<sup>5</sup>

Každé nové médium je podle McLuhana novým jazykem, kodifikací zkušenosti, které je možné dosáhnout prostřednictvím nových pracovních zvyků a všezahrnujícího kolektivního vědomí. Nejdříve se nám nová média jeví jako pouhé kódy přenosu starších výsledků a zavedených modelů myšlení. Ovšem bylo by chybou domnívat se, že nová média pouze zachycují to, co jsme si již před tím mysleli, nebo jsme znali. Například knihtisk nejen literaturu zakódoval, ale umožnil jí také samotnou existenci. Každé nové médium tedy posouvá lidské možnosti mnohem dále, než že by pouze „konzervovalo“ a tlumočilo staré vědomosti.

McLuhan, jak již bylo uvedeno, předvídal masové využívání elektronických médií. Již v 80. letech 20. století, tedy v počátcích expanze elektronických technologií, dokázal odhadnout charakter budoucí elektronické éry, která se měla vyznačovat kolektivní identitou. Tento typ sociálního uspořádání označuje termínem globální vesnice, kde se lidská interakce odehrává na globální úrovni a lidstvo tak komunikuje jako celek. Přirozený jazyk je nahrazen komunikací skrze elektronická média. Díky používání elektronických médií je svět významně

---

<sup>4</sup> McLuhan, M. Člověk, média a elektronická kultura. Brno: Jota, 2000, s. 263

<sup>5</sup> Bystřický, J. Média, komunikace a kultura. Plzeň: Aleš Čeněk, 2008, s. 56

zmenšen a propojen. Pro tento fenomén nacházíme inspirující základy i v díle vynikajícího vědce, jezuitského kněze Teilharda de Chardina. Právě on věřil v možnost univerzálního spojení lidstva stejně jako McLuhan věřil v existenci budoucí „globální vesnice“. Zde se rovněž nabízí paralela i se zvláštní Teilhardovou koncepcí kosmické membrány – noosféry, která se rozprostírá kolem celého světa a umožňuje podobně jako elektronická média celoplanetární propojení lidstva.

## **2.2 Elektronická média a křesťanská filosofie – Teilhard de Chardin**

Již při prvním seznámení s Teilhardovou koncepcí vesmíru je překvapující jeho nadčasovost. I více než půl století po jeho smrti jsou jeho myšlenky stále aktuální. Některé nové výsledky v oblasti vědy dokonce potvrzují pravdivost jeho teorií. Jezuitský kněz Pierre Teilhard de Chardin byl vědcem v oblasti geologie a paleontologie. Tyto oblasti dokázal propojit a rozvinul tak unikátní pohled na vesmír, který chápal jako dynamický, konvergující, spirálově se navíjející, na jehož vývojovém vrcholu stojí člověk připravený k setkání s osobním Bohem. Tato koncepce vesmíru se rodí v Teilhardových představách ještě před začátkem 1. světové války. Koncept evoluce vesmíru směrem k Bohu rozvíjí i ve velmi bolestivém období, v průběhu 2. světové války. V době, kdy mnoho lidí ztrácí víru v Boha, spravedlnost a dokonce i v samotný život následkem právě prožívaných válečných útrap, dává lidem Teilhard znovu naději v možnost univerzálního spojení lidstva, vlévá do jejich srdcí téměř kosmickou lásku k bližním a zapaluje jejich víru v Boha. V návaznosti na jeho myšlenky byly zakládány i velké světové organizace jako např. UNESCO, která vznikla po skončení 2. světové války. Její program směřoval k šíření míru ve světě. Mír definovaný touto organizací však není pouze nepřítomnost války, ale dynamický proces, nenásilné řešení konfliktů. Inspirováni filosofií Teilharda de Chardina usilovali představitelé UNESCO o mír založený na spolupráci všech národů celého světa v intelektuální a kulturní oblasti. Současná narůstající propojenost světa, zvyšující se počet vědců a intelektuálně pracujících, volání po ekumenismu v náboženské oblasti, potřeba jednoty, to vše odráží aktuálnost myšlenek Pierra Teilharda de Chardina.

### **2.2.1 Spirálovitě se navíjející vesmír**

Teilhard de Chardin byl ovlivněn koncepcí evoluce Jeana Baptista Lamarca, Charlese Darwina a Henryho Bergsona. Teilhardovo pojetí evoluce je však velmi odlišné. Především zahrnuje evoluci živé i neživé přírody, evoluci, která přechází do duchovní úrovně. Místo Darwinovy soutěže hrají v Teilhardově evoluci významnou roli kladné vztahy mezi lidmi,

jejichž intenzita vrcholí ve sjednoceném univerzu. Pro lepší představu narůstající složitosti vesmíru zavádí Teilhard křivku korpuskulizace. Tuto křivku tvoří dvě osy: y a x. Osa y zobrazuje v centimetrech délku základních orientačních objektů (elektronu, virusu, člověka, poloměru Země, průměru Galaxie, průměru Vesmíru) a osa x odráží míru komplexnosti<sup>6</sup>.

„Křivka korpuskulizace vzniká seřazením přirozených korpuskulí,<sup>7</sup> které jsou nám známy, podle délek a komplexností. Začíná od nejmenších a zcela jednoduchých objektů, jako jsou jaderné částice, a rychle stoupá až k živým korpuskulím; dále již roste velmi pomalu, protože velikost se mění v poměru k uspořádání velmi málo. Nejvyšší a nejrozsáhlejší komplexností ve vesmíru je planetizované lidstvo – noosféra.“<sup>8</sup>

Na křivce korpuskulizace Teilhard odhalil zajímavou skutečnost týkající se vesmíru. Na rozdíl od Pascala přichází s myšlenkou, že prostor světa je tvořen trojím nekonečnem: nepatrným, nesmírným a nesmírně složitým. Komplexnost roste stejně jako „nesmírné“ z nepatrného, ale odchyluje se vlastním směrem. Zvláštním účinkem nekonečna komplexnosti je potom život. Život, který je tvořen dvěma řadami jedinečných vlastností – vnějšími (asimilací, reprodukcí atd.) a vnitřními (zvnitřňováním a psychikou). Na křivce korpuskulizace Teilhard naznačil také dva základní kritické body: bod oživení a bod polidštění. Bod oživení (fyletizace) je charakterizován příchodem pozorovatelného života, bod polidštění (reflexe) je spojen s příchodem člověka. Korpuskulizace je dynamický proces, který zasahují proudy ovlivňující celý vesmír. Jedná se o proudy regresivní (entropie, rozptylování energie) a proudy progresivní, konstruktivní. Skrze narůstající komplexnost se vesmír jako celek na sebe navíjí, až se v něm objevuje jakési nitro. V nitru působí trvalý zvnitřňující a zkomplexňující proud. Díky tomuto proudu se část kosmické látky nerozkládá, ale vydává ze sebe květ, začíná se oživovat. Vysvětlení mechanismu způsobujícího navíjení vesmíru je několik: může se jednat o automatismus přírodního výběru, nebo expanzi vědomí, která má nezadržitelnou tendenci dosáhnout svého dovršení, či se jedná o nahodilost, která prochází nejrůznějšími proměnami. Pokud se však vesmír opravdu uspořádává, potom život v žádném případě není nahodilou povrchní příhodou:

---

<sup>6</sup> Komplexnost je kombinace, zvláštní forma seskupování, která navzájem svazuje větší nebo menší pevný počet prvků, uzavřených v celek (molekula, buňka atd.).

<sup>7</sup> Korpuskule je jednotka, která je svým povrchem organicky v sobě omezena a na vyšších úrovních vnitřní složitosti vykazuje známky autonomie.

<sup>8</sup> Chardin, P. Teilhard De. Místo člověka v přírodě. Praha: Svoboda, 1967, s. 17

„Naopak – pod tlakem se dere na povrch, připraven vytrysknout kdekoli ve vesmíru tou nejmenší trhlínkou. Jakmile se jednou objeví, nevynechá jedinou možnost, jediný prostředek, jak dosáhnout krajních hodnot všeho, čeho se vůbec dosáhnout dá, ať již navenek jako komplexnosti nebo uvnitř jako vědomí.“<sup>9</sup>

### **2.2.2 Od bodu oživení k prahu reflexe**

Bod oživení můžeme propojit se vznikem biosféry. Na počátku zde byla určitá hmota – proteiny, schopné asimilace a supermolekulizace, procesu, který je směrem dopředu vždy otevřen. Počáteční živá vrstva Země pravděpodobně ještě nevystupovala z tekutého prostředí prvotního oceánu, byla tvořena protoplasmatickou pěnou, která se vyznačovala vysokým stupněm vzájemné vazby jejích elementů.

Hladina oživené hmoty již v této fázi ukrývá síť příbuzností a hlubokých přitažlivostí. Díky mírnému tlaku uzavřeného a zakřiveného povrchu Země se z pouhého shluku oživené hmoty stává husté tkanivo, z jehož středu se rozbíhají četná větvení.

Studium jednobuněčných organismů odhaluje vzrušující skutečnost korpuskulárního původu i povahy života. Jednobuněčné organismy se rozštěpily na mnohobuněčné prarostliny, praživočichy a autotrofní skupinu<sup>10</sup>. Takto korpuskulizace pokračovala až dosáhla nového parametru vývoje: nervové soustavy, součinitele komplexnosti. Protože navíjení vesmíru určujeme podle stupně oživení, kterého hmota v určitém bodě dosáhla a oživení dané korpuskule zase měříme stupněm zvnitřnění, „psychickou teplotou“, je stupeň korpuskulizace v této fázi možný měřit pouze právě na nervové soustavě. Měření ostatních částí by bylo jen zavádějící. Díky tomu se můžeme zaměřit při dalším studiu již pouze na obratlovce, kteří se vyznačují nervovou soustavou. Protože z obratlovců mají nejrozvinutější nervovou soustavu pouze savci, zaměříme se již pouze na ně.

„Obratlovci jsou nejmladší a nejcerebralizovanější výhonek na nejcerebralizovanějším kmeni v živé přírodě.“<sup>11</sup>

Právě z řad savců se vyvinuli primáti, antropoidi a nakonec i člověk. Překročením prahu reflexe jsme na křivce korpuskulizace došli až k bodu polidštění.

---

<sup>9</sup> Chardin, P. Teilhard De. Místo člověka v přírodě. Praha: Svoboda, 1967, s. 27

<sup>10</sup> Autotrofní skupina je schopna asimilovat minerální živiny přímo, bez pomoci slunečního záření.

<sup>11</sup> Chardin, P. Teilhard De. Místo člověka v přírodě. Praha: Svoboda, 1967, s. 39

„Výbuch vědomí lze vyložit tím, že jeden privilegovaný směr korpuskulizace – jedno zoologické fylum – prošlo až dosud nepropustnou hranici, oddělující oblast přímé psychiky od psychiky reflektované.“<sup>12</sup>

Výbuchem vědomí se život dostal do kritické fáze uspořádání (navíjení) a získal schopnost předvídat a vynalézat. Hlavní vývojové úsilí se od konce třetihor soustředilo výhradně na člověka. Vkládá do něho obrovskou energii. Kromě hominidů se v této době v přírodě neobjevuje žádný ničím výjimečný nový druh. U homo sapiens můžeme nalézt zvláštní sílu, která sbližuje a konstruktivně spojuje jednotlivé skupinky téhož zoologického celku. Tento mechanismus konvergence spolu s divergencí biologického vývoje vyúsťuje ve skutečnou organickou syntézu potenciálních druhů neustále vznikajících fyletickým větvením.

### 2.2.3 Noosféra

Teilhard přichází se zcela novou vrstvou planety Země – noosférou. V okamžiku, kdy fylum antropoidů dosáhlo schopnosti reflexe, vzniká tato podivuhodná sféra. A tak jako již mnohokrát předtím i v tomto přelomovém okamžiku se začala lidská skupina lomit do složitého svazku převážně rozbíhavých paprsků – různých zoologických „záření“ lidské skupiny. Ovšem na rozdíl od minulosti působí na tuto divergenci nový sbližující aspekt – lidská reflexe, vyznačující se psychickou přitažlivostí a vzájemným sbližováním, socializací. Nejedná se však o socializaci pouze několika oddělených skupinek, ale o totalizaci celého a všudypřítomného fyla naráz. Lidský druh díky svému sjednocení vytváří na Zemi podivuhodný obal, myslící sféru, noosféru. Teilhard chápe noosféru jako poslední a nejvyšší produkt společenských vazebných sil, jako jedinou nesmírnou korpuskuli, v níž se dovršuje více než 600 miliónů let cerebralizačního úsilí. Planetární navíjení lidstva dělí Teilhard do dvou fází: rozpínavé a stlačující, přičemž v rozpínavé fázi dochází k zalidnění lidstva, jeho civilizaci a individualizaci. Ve chvíli, kdy individualizace dosáhla svého naprostého maxima, vstoupily do hry obrovské síly totalizace. Není pochyb o tom, jak si všiml i Teilhard v polovině 20. století, že socializace směřuje plnou silou k naprostému sjednocení a toto sjednocení probíhá ve třech rovinách: 1) etnické stlačování 2) ekonomická a technická organizace 3) růst vědomí provázený rozvojem vědění a okruhy působnosti. Prostřednictvím dvou kosmických zakřivení (zemského povrchu a vzájemné přitažlivosti reflektujících

---

<sup>12</sup> Chardin, P. Teilhard De. Místo člověka v přírodě. Praha: Svoboda, 1967, s. 48

bytostí) bylo celé lidstvo vtaženo do středu víru totalizace sebe sama. Tváří v tvář konvergujícímu světu se však není třeba obávat ztráty svého „já“, neboť tento uspořádávající pohyb směřuje od počátku k plnějšímu životu, který je umožněn díky stále většímu přibývání volné energie a zintenzivňování vědeckého výzkumu. Celé lidstvo spěje k nové etapě vývoje, ke kolektivní cerebralizaci<sup>13</sup>, nejvyššímu výsledku a parametru kosmického navíjení. V nitru našich bytostí probíhá neustále navíjení kosmické látky, které nás vede ke stále centralizovanějším stavům, u nichž můžeme rozlišit tři stupně: kolektivní, individuální a kosmický. Lidstvo k sobě technicky a psychicky konverguje. Směřuje tedy k určitému bodu dozrání. Podle Teilhardovy teorie by lidstvo v „konečné fázi“ shromáždilo vše totální reflexí do jediné myšlenky a jediného cíle.

„Nejvlastnější střed každého z nás není na konci nějaké osamělé a divergentní cesty; ale shoduje se – přestože nesplývá s bodem, kde se stýkají všechny prvky celého lidstva, jež k sobě míří, na sebe myslí, a které se navzájem svobodně sjednocují.“<sup>14</sup>

Rovina individuálního navíjení kosmické látky je završením nesdělitelné jedinečnosti každého myslícího prvku. V kosmické rovině je pól polokoule, jež se před námi klene, absolutním cílem vesmíru, bodem reflexe noosféry, univerzálním ohniskem Omega. Vesmír je tedy možné si představit jako vřeten, které je na každém konci sevřené póly inverzní povahy. Tento bod se nachází za zkušenostním procesem, který ohraničuje. Přestože konvergujícímu vesmíru nelze uniknout, hrozí, že lidstvo nikdy nedospěje k vrcholnému bodu Omega. V případě, že by došlo ke zničení životních podmínek na naší planetě, kdyby lidstvo vyčerpalo své zásoby dříve než dozraje, naprostá centralizace by se musela uskutečnit v jiných částech vesmíru. Největší riziko pro lidstvo však spočívá v uchování vnitřních podmínek, zajištění reflektované svobody. Nebezpečí v lidské reflektované svobodě tkví v její emancipaci bez jakéhokoli řádu. Vyloučit emancipaci bez řádu nám pomáhá reflexe, která v lidské mase roste a mohutní. Ve velkém počtu organizovaných prvků klesá pravděpodobnost svévolných i bezděčných chyb. Navzdory této uklidňující skutečnosti je zde ještě podmínka vyššího řádu, nutná k uskutečnění cílů noosféry. Podmínka, která podpoří touhu lidských duší po životě, projasní vesmír předtuchou úniku totální smrti a rozlije do srdcí lidí lásku ukrytou v jednomyslnosti. Z hlediska zachování touhy po životě, smysluplnosti je možné chápat bod Omega pouze jako bod setkání s jiným ještě hlubším středem.

---

<sup>13</sup> Zdokonalení nervové soustavy celé společnosti.

<sup>14</sup> Chardin, P. Teilhard De. Místo člověka v přírodě. Praha: Svoboda, 1967, s. 89



Proto se věda opět musí zabývat Bohem, osobní silou, která nás překračuje i v nejvyšším bodu vývoje a která dává celé evoluci pohyb.

#### 2.2.4 Křesťanský Bůh

Teilhard dokázal včlenit křesťanství do své koncepce navíjejícího se vesmíru a tím jej přizpůsobil modernímu světu.

„Teilhard nejen mluví, nýbrž i prožívá opět křesťanství jako sůl země, světlo světa, kvas času, jako bouři srdcí, strojů, hmoty, vesmíru.“<sup>15</sup>

Teilhard jedinečným způsobem propojil křesťanství s evolucí vesmíru tím, že jej transformoval do kužele času, ve kterém se soustřeďuje svět. Na vrchol kužele, za hranici naší zkušenosti, situoval Boha. Díky jeho sjednocující činnosti se v čase objevuje Duch. Všichni organicky spojení vytváříme jediný ultrakomplexní a ultrasoustředěný systém. Takto se vesmír zhodnocuje, rozžhavuje a vnitřně osvětluje. Syntéza Ducha na Zemi pokračuje i po krátké existenci člověka. Vesmír se také rozžhavuje silou lásky. Láska je morálním primátem křesťanství, posvátným rezervoárem energie, krví duchovní evoluce. Mystický primát křesťanství patří Kristu, který ozařuje a omilostňuje svět z nejvyššího vrcholku kužele.

„Láska je nejuniverzálnější, nejúžasnější a nejtajemnější z kosmických energií.“<sup>16</sup>

Láska utváří tkanivo lidské energie. A nejen to, láska totalizuje. Věci, které by pro nás bylo těžké učinit, se působením lásky přirozeně uskutečňují. Pokud si uvědomíme jedinečný vztah s Bohem, k němuž vše ve vesmíru směřuje, potom nutně naše duše projde těmito etapami sjednocení: totalizací každého úkonu ve vztahu k individu; totalizací individua ve vztahu k němu samému a totalizací individua v lidském kolektivu. Křesťanství má výjimečnou evolutivní hodnotu právě v tom, že nabízí osobního Boha.

„Konvergující vesmír nemůže mít svůj bod završen v něčem: stejně tak je tomu u člověka, musí mít své završení v Někom.“<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Vrána, K. Teilhard de Chardin. Rychnov nad Kněžnou: Ježek, 1997, s. 106

<sup>16</sup> Chardin, P. Teilhard De. Úvahy o štěstí a lásce. Olomouc: Velehrad, 2005, s. 38

<sup>17</sup> Chardin, P. Teilhard De. Jak věřím. Praha: Vyšehrad, 1997, s. 33

Pro Teilharda je právě „personalizované“ bytí, individuální centrum myšlení a citu, tím, co nás činí lidmi, nejvyšším stavem, v němž je nám dovoleno uchopit předmět světa. Bůh posiluje v lidech svůj vlastní obraz. Skrze vyšší sféru osobních vztahů umožňuje Bůh člověku milovat svět.

„Bůh jako osobní bytí se člověku zpřítomňuje jako poslední cíl osobní jednoty. Již mnohokrát se náboženské tápání člověka přiblížilo představě, že by Bůh – Duch mohl být dosažen jedinečně skrze ducha. Ale teprve v křesťanství dosáhne toto hnutí své konečné a pevné podoby.“<sup>18</sup>

### 2.2.5 Víra v mír

Teilhard na mnoha místech ve svých spisech zdůrazňoval, že věří v život a tedy i v láskyplnou budoucnost lidstva. S tím souvisí i jeho nesouhlas s falešnou rezignací a falešným realismem týkajícím se válek. Teilhard bytostně věří ve stálý mír, který je v lidských silách. Jeho víra pramení nejen z jeho optimistické povahy, ale vychází také z jeho koncepce neustále se navíjejícího vesmíru. Jeho pevná víra v mír se opírá o vědomí existence vyššího řádu, zvláštní a jedinečné struktury zoologické skupiny, k níž patříme. Když se ještě svět nacházel ve fázi divergence, kdy se různé biologické druhy stále více oddělovaly, k vyhlazování jedněch živých tvorů druhými vedla existenční biologická nutnost. Jakmile se však větve evoluce začaly sbíhat, pro přežití začalo být naopak důležité sjednocení.

„Co dříve nutilo k válce, vede nyní k míru.“<sup>19</sup>

Z této obrovské změny vznikají silné otřesy, při kterých se staré disjunktivní síly povrchu sráží se sbližujícími silami současnosti. Z otřesů se rodí strašlivé války, nejhorší, které kdy lidstvo zažilo. Přesto Teilhard věří, že lidská syntéza a mír je nevyhnutelný. Člověk může vzdorovat individuálně tendencím života, ale nemůže se jim ubránit zcela, ani kolektivně. Zlo a války jsou cenou za nesmírný úspěch v budoucnu.

„Pravý mír, jediný biologicky možný mír, není pouhým ukončením nebo opakem války, nýbrž spíše její přirozeně sublimovanou formou.“<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Chardin, P. Teilhard De. Slova víry. Olomouc: Velehrad, 2001, s. 38

<sup>19</sup> Chardin, P. Teilhard De. Místo člověka v přírodě. Praha: Svoboda, 1967, s. 132

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 133

Mír je tedy přirozeným stavem lidstva, které pochopilo možnosti a požadavky vlastního vývoje. Víra v mír je však možná, pouze pokud zároveň věříme v budoucnost lidstva, v jeho vývoj. Teilhard se neobrací k oficiálnímu mluvení, ani k pacifistickým manifestacím, ani k odpůrcům vojenské služby, ale k četným zřízením a skupinkám, kde v tichosti vzniká nová duše lidstva, směřující k samotnému okraji svých sil a svého údělu.

Jednou z organizací, kterou Teilhard velmi ovlivnil, je i Organizace OSN pro vzdělávání, vědu a kulturu – UNESCO. Právě ta se podílí na šíření míru prostřednictvím intelektuálního rozvoje. Podnětem k jejímu vzniku byly válečné hrůzy 2. světové války. Teilhard ovlivnil přímo ústavu této organizace prohlášením, že válka a mír vznikají v mysli člověka. Její první generální ředitel Julian Huxley v roce 1965 poznamenal, že když se poprvé setkal s duchovním otcem Teilhardem, uvědomil si, že nenalezl pouze přítele, ale také společníka v intelektuální a duchovní oblasti. Představitelé organizace si byli vědomi toho, že svět, který se řídí především ekonomickými potřebami, nerespektuje základní lidská práva a k řešení konfliktů používá násilné prostředky, je ve své podstatě postaven na kultuře války. Proto se rozhodli rozvíjet opačný program – kulturu míru, která by se opírala o kulturní a intelektuální bohatství zemí na celém světě a byla založena na spolupráci všech národů v oblasti vzdělání, vědy a kultury. Program kultury míru je velmi rozsáhlý koncept, který se rozvíjí v praxi. Připomíná obrovskou rostlinu, jejíž listy tvoří tradice, kultury, jazyky, náboženství a politické perspektivy všech národů. Cílem kultury míru je svět, kde odlišné kultury existují v atmosféře porozumění, míru a tolerance, kde existuje rovnost mezi mužem a ženou. Myšlenka rozvíjet kulturu míru byla poprvé předložena a vypracována na Mezinárodním kongresu, nazvaném „Mír v mysli člověka“, který se konal na Pobřeží slonoviny v Africe v červenci roku 1989. V následujících letech byla tato myšlenka předmětem mnoha konferencí. V roce 1995 generální ředitel Frederico Mayor zdůraznil potřebu reorganizace celé společnosti:

„Odklon od kultury války ke kultuře míru představuje radikální a významnou změnu v historii. Každý aspekt sociálních vztahů může být touto skutečností poznamenán, vztahy mezi národy počínaje a vztahy mezi mužem a ženou konče. Každý, kdo je v centru moci, ale i ten, kdo se nachází nejvzdáleněji od tohoto centra, se může na této změně podílet.

V této vizi kultury míru se promění celý proces historie. Transformuje se bez použití násilí. Místo toho, aby svět byl ovlivňován několika lidmi, může být ovlivňován mnoha lidmi. Namísto shora může být řízen zdola. Lokální vědomí se přibližuje globálnímu.“<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Adams, D (ed.). UNESCO and a culture of peace. Promoting a Global Movement. Paris: UNESCO publishing, 1997, s. 121

## 2.2.6 Teilhardova koncepce a virtualita

Žijeme v době, kdy můžeme sami každodenně pociťovat to, jak se prostor díky technickým vymoženostem zmenšuje a lidé spolu mohou lépe komunikovat. Snad nejrozsáhlejším a nejvyužívanějším místem, které v současnosti umožňuje blízké spojení, rychlou komunikaci, sdílení intelektuálního bohatství, je virtuální prostor, kyberprostor, prostředí internetu.

„Skrze počítače dosáhneme vrcholu vývoje našeho mozku, bude nám umožněn neustálý přísun informací, ať se ocitneme kdekoli. A navíc počítače vylepší naše mozky tím, že nám usnadní a urychlí nejrůznější procesy a myšlenkové operace, kterých by náš mozek bez jejich pomoci nebyl schopný.“<sup>22</sup>

Sféra vědomí se po překročení prahu reflexe rozvinula v samostatnou sféru, noosféru. Tato živoucí membrána je rozvinuta okolo naší planety jako transparentní film. Noosféra obsahuje nejen naše vědomí, ale i všechny naše myšlenky. Naše soustředěná mysl v noosféře je součástí vědomí celé Země. Toto soustředěné vědomí má daleko hlubší význam než pouze psychologický, jeho největší význam je duchovní. Z hlediska propojení má noosféra mnoho styčných bodů s kyberprostorem:

„Kyberprostor je globální síť udržovaná počítači, přístupná skrze počítač, vzniklá prostřednictvím počítače, mnoha dimenzionální, umělá. Všechny objekty zde prezentované, jsou svojí formou, charakterem a činností, sestaveny z dat, čistých informací. Tyto informace jsou částečně odvozeny z fyzického světa, ale především jsou odvozeny ze symbolicky kódovaných informací, obrazů, zvuků, které jsou vytvářeny lidmi.“<sup>23</sup>

Zdá se, že se Teilhardova koncepce vesmíru naplňuje. Technický pokrok je toho důkazem. Soustředivému víru spirálovitě se navíjejícího vesmíru nelze uniknout. Pokud však věříme Teilhardově koncepci, můžeme být klidní. V jeho pojetí vesmír spěje k láskyplnému setkání s Bohem.

---

<sup>22</sup> Mabry, John R. Cyberspace and the Dream of Teilhard de Chardin, <http://www.theoblogical.org/dlature/united/ph2paper/noosph.html> [15.6. 2009]

<sup>23</sup> Tamtéž

### **3. Vizuální studia a dějiny umění**

#### **3.1 Ideové zdroje vizuálních studií**

Obrazy i médii se zabývá obor vizuální studia. Jednou ze současných předních autorek v této oblasti je lektorka vizuálních a kontextuálních studií Marta Filipová. Spolu s anglickým profesorem vizuální kultury Matthewem Rampleyem editovala soubor esejů na téma role vizuální reprezentace v současné kultuře a společnosti. Kniha, kde tyto eseje byly publikovány, se nazývá: Možnosti vizuálních studií, Obrazy – texty – interpretace. Obraz je zde pojímán jako vizuální nebo mentální projev, vznikající z určitého popudu, obsahující konkrétní vlastnosti a vyžadující určitou interpretaci. Ve výsledku tedy může být tento obraz jednak abstraktním fenoménem, který se tvoří v mysli diváka, nebo konkrétním vizuálním projevem s fyzickou podobou (např. mapa, fotografie). Hlavním předmětem studia vizuální kultury jsou tedy obrazy v generalizovaném smyslu na rozdíl od oboru dějin umění, kde je hlavním předmětem umělecké dílo. Vizuální studia mají několik východisek, za hlavní dvě však lze považovat kulturní studia a dějiny umění. Vznik kulturních studií ve Velké Británii koncem 60. let 20. století souvisí se změnou sociálního původu studentů. Univerzity se otevřely širokému okruhu posluchačů a pozornost se rozšířila na kulturní projevy všech vrstev společnosti. Masová kultura se v této době stává dominantní, její projevy jsou často silně spojeny s vizuální stránkou, která je součástí určitého sdělení. Předmětem univerzitního studia se tak stala např. kulturní manifestace etnických menšin, otázky genderu a sexuality, kultura městského či globálního života, studium telenovel či kýče. Vizuální aspekt materiální kultury se postupně vyčlenil a stal se samostatnou disciplínou. Vizuální studia jsou tedy samostatným oborem, ovšem díky interdisciplinárnímu charakteru se prolínají s mnoha dalšími obory.

První obor zaměřený na vizuální kulturu byl založen koncem 80. let v USA na University of Rochester a nazýval se „Komparativní umění“. Projekt komparativních studií se zakládal na juxtapozici myšlenek a předmětů, které do té doby nikdy nebyly spojovány. Zakladatelé tohoto oboru byli odborníci v různých oborech: od dějin umění po komparativní literaturu a od toho se také odvíjela velká variabilita přednášek. V dnešní době jsou v rámci tohoto studia nabízeny přednášky z dějin umění, kulturních a filmových studií, antropologie, historie hudby, komparativní literatury, filozofie, více prostoru se dostává i studiu nových médií. Hlavním cílem tohoto interdisciplinárního oboru je porozumět obrazovým vjemům a jejich kulturním a společenským významům. Důležitá oblast výzkumu je zaměřena na tvorbu, šíření a dopad obrazů, objektů a praktik na člověka. Obor vizuální kultura byl často kritizován pro mnohoznačnost předmětu výzkumu. Podle jedné z prvních zakladatelek oboru Michael Ann

Hollyové je však právě disciplinární neohraničenost vizuálních studií, hravost, pronikavost, odvážnost, schopnost nesvazovat se do oborových škatulek, používání různých přístupů, velkou výhodou. Z tohoto důvodu ovšem nelze chápat vizuální studia jako samostatný vědní obor, ale spíše jako mezioborovou disciplínu. Profesor Matthew Rampley představuje tři hlavní názorové tradice ve studiu vizuální kultury: angloamerická vizuální studia, Bildwissenschaft (věda o obraze) a francouzskou teorii obrazu (théorie de l'image). Zaměřuje se na původ těchto tradičních proudů, koncepční a metodologické přístupy, zamýšlí se nad jejich dopadem pro dějiny umění.

Pro angloamerická vizuální studia je charakteristické odpoutání se od zájmu výhradně o umělecká díla, odklon od dějin umění a odstranění zavedených kulturních hierarchií v 60. letech 20. století. Metodologické zázemí této tradice je rovněž výsledkem velké proměny v oblasti dějin umění, která se uskutečnila v Británii a Severní Americe během 70. a 80. let 20. století. K radikálnímu přehodnocení metod dějin umění vedl narůstající vliv filmových a fotografických teorií. Důležitější než historie filmu a fotografie se stala problematika interakce diváka s obrazem, jeho reakce na obraz. Autory zásadních teorií, které ovlivnily pohled na tuto problematiku, jsou: Louise Althusser, Michel Foucault a Jacques Lacan. Tito teoretikové se zabývají diváckým pohledem, způsobem, jakým se „dívání se“ (looking) vplétá do sítě silných psychologických, sociálních a ideologických vlivů. Z jejich interpretace vyplývá, že vidění (vision) není výhradním majetkem jednotlivého diváka, ale je výsledkem procesu socializace.

„Norman Bryson tvrdí, že, když se učím mluvit, jsem umístěn do systému diskurzů, které existovaly dávno přede mnou. Podobně tedy, když se učím dívat společensky, to znamená, když začnu formulovat své sítnicové zážitky pomocí rozpoznávacích kódů, jež se ke mně dostávají z mého okolí, zařazují se do systémů vizuálního diskurzu, který na svět přišel dříve než já.“<sup>24</sup>

V německé tradici (Bildwissenschaft) vychází Rampley především z knihy historika umění Hanse Beltinga nazvané: Antropologie obrazu. Eseje na téma věda o obraze z roku 2001. Tyto eseje se zaměřují na antropologickou teorii obrazu a na roli obrazu. Obraz je zde chápán jako dvojník těla, změna zkušenosti obrazu je výrazem změny zkušenosti těla. Důraz přitom klade na univerzální, transkulturní funkce obrazu. Zabývá se zejména určitými druhy obrazů např.

---

<sup>24</sup> Filipová, M. , Rampley, M. (eds.). Možnosti vizuálních studií. Brno: Barrister & Principal , 2007 s. 23

posmrtnými a oficiálními maskami a portréty, které obsahují univerzální paradigmata obrazů, zájem o historičnost, smrt a tělo. Hlavním pilířem jeho dvacet let trvajícího výzkumu byla otázka významu obrazu v kultovním a náboženském kontextu. Podle Beltinga původní funkce obrazů nebyla umělecká, ale kultovní, náboženská. V jednom ze svých projektů odkryl hlavní funkce středověkých devočních obrazů a předmětů. Později se zabýval byzantskými ikonami a jejich přenosem do Evropy. Před Beltingem se však kultovním původem obrazu zabývali i jiní myslitelé, historici umění specializující se na prehistorické umění a kulturní historici z konce 19. a začátku 20. století např.: Walter Benjamin, Theodor Adorno či Georges Bataille. Belting byl také inspirován badatelem Aby Warburgem (1866-1929), který neupřednostňoval umělecké obrazy, ale zajímal se o vizuální symboly širokého spektra médií, od poštovních známek až po astrologické diagramy. Ačkoliv rané Beltingovy práce spadají do tradičního oboru dějin umění, v knize *Antropologie obrazu* se autor od uměleckohistorického výzkumu distancuje. Snahou Beltinga je osvobodit náš koncept obrazu od úzkého a tradičního chápání, který jsme si osvojili v rámci různých akademických oborů a disciplín. Belting se kromě uměleckých děl zabývá také lékařskými ilustracemi, fotografiemi a zobrazením kyberprostoru. Klade si otázky, na které dějiny umění odpovědět nedovedou. Jeho pojetí obrazu přesáhlo tradiční koncepci dějin umění a vytvořilo tak základy k dalšímu zkoumání alternativních teorií obrazu.

Představitelem německé tradice je rovněž Horst Bredekamp. Ve svých raných pracích se zabýval studiem renesančního kabinetu kuriozit z hlediska logiky sběratelství. Zaujal jej rozsah vývojového kontinua uměleckých děl, které začínaly u přírodních jevů a končily nejnovějšími technickými vynálezy. Bredekamp se rozhodl překonat odkaz osvícenství, kdy byl založen obor dějiny umění a prozkoumat možné koncepce obrazů, které překračují hranice mezi uměním a vědou. Ve studii o Darwinovi a jeho využití korálu jako vizuální metafory, dokládající evoluční vývoj zvířat a rostlin, zaměřil svůj výzkum na kognitivní funkci obrazu a roli vizuální reprezentace. Na základě výzkumu došel k názoru, že motiv korálu neslouží jako doklad teorie evoluce, ale spíše byla teorie evoluce přizpůsobena vzhledu korálu.

„Bredekamp říká, že ,boj živočišných druhů o přežití, jenž je symbolizován v souhře bodu a linie, písmena a čísla, se stal prostředkem pro vysvětlení systému jako takového. Darwinovu teorii bychom bez vyobrazení nepochopili. Znázornění evoluce se stalo tou pravou podstatou

evoluce. Darwin svou teorii formuloval ne jako popis přírody, ale jako komentář ke grafickému znázornění.<sup>25</sup>

Tento výsledek dokazuje, že i v historii vědy se objevují případy upřednostňování obrazu nad textem. Další metodou používanou v rámci tradice Bildwissenschaft je popis typických rysů obrazu na základě ikonické odlišnosti. S touto interpretací přichází Gottfried Boehm, který je editorem antologie z roku 1994 *Was ist ein Bild?* (Co je to obraz?). Ikonickou odlišností Boehm chápe hranice média, vztah mezi viditelným celkem obrazu a záplavou toho, co zobrazuje. Proměnnou podobou tohoto vztahu je historie obrazu. Tento vztah je problematizován zejména v modernistické malbě. Boehm takto rozebírá např. simultaneistické obrazy Roberta Delaunaye, kresby na skle Marcela Duchampa nebo abstrakce Marka Rothka.

„Rothko kupříkladu vyvinul ikonické kontrasty, které se odvolávají na strukturu obrazu uvnitř obrazu. Vnitřní povrchy v upraveném poměru opisují povrch obrazu jako celku. Barva je uspořádaná do několika napůl průhledných vrstev. Je vyjádřena podle logiky vymizení, která je vlastní ne-realitě celé malby. Úplně první stopy barvy, ona první vrstva reprezentace, kterou nějaký neznámý malíř v dávném pravěku nanese, neguje povrch obrazu, ale zároveň mu také opět přisuzuje významné místo.“<sup>26</sup>

Boehmova interpretace obrazu není alternativou k dějinám umění, ale spíše se přiklání k obecné teorii obrazu. Tradice angloamerických vizuálních studií a Bildwissenschaft se od sebe velmi liší. Angloamerická studia se zaměřují na obraz z hlediska jeho politických a ideologických funkcí, zatímco německá Bildwissenschaft zkoumá obraz především v obecné teoretické a filozofické rovině, klade si otázky spojené s obrazovým znázorňováním a významem. Výjimkou je německý badatel Horst Bredekamp, který ve svých studiích projevuje také vysokou míru historického zaujetí.

Třetí názorovou tradicí je francouzská teorie obrazu (théorie de l'image). Jedním z jejích reprezentantů je i Laurent Gervereau. Ve své práci *Histoire du visuel au XXe siècle* (Historie vizuální ve dvacátém století) rozebírá roli masově vyráběných obrazů při utváření sociálního, politického a ekonomického diskurzu. Gervereau určil tři etapy vývoje: éru obrazu na papíře, éru promítaného obrazu a éru obrazu na monitoru (obrazovce). Zatímco jiní badatelé chápou

---

<sup>25</sup> Filipová, M., Rampley, M. (eds.). *Možnosti vizuálních studií*. Brno: Barrister & Principal, 2007 s. 30

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 34



historii obrazu zakončenou vynálezem internetu jako postupné nahrazování starých technologií obrazu modernějšími, Gervereaua ji interpretuje spíše jako masivní hromadění obrazů. Obrazy vyskytující se v rámci různých technologií se vzájemně doplňují. Hlavní význam obrazu od 40. let 19. století spatřuje Gervereaua v jeho schopnosti vyjádřit národní identitu. Za první ukázkou tohoto typu obrazů považuje satirické karikatury známých osobností od Honorého Daumiera. Tyto karikatury se staly základem vizuální symboliky zejména politického vyobrazování. Za převratnou změnu spojenou s technologií šíření obrazu považuje Gervereaua nikoli fotografii, ale vynález biografu, který byl velmi zpopularizován po roce 1918. Industrializace výroby obrazu, výroba ve velkém, zejména díky prosperujícímu filmovému průmyslu v Americe ve 20. letech vedla k růstu kapitalistické ekonomiky.

Dalším představitelem v rámci francouzské teorie výzkumu vizuální kultury je Régise Debraye. Stejně jako Laurent Gervereaua rozlišuje tři fáze vývoje obrazu: logosféru (doba od starověku na Blízkém východě do pozdního evropského středověku), grafosféru (evropské prostředí od vynálezu umění v 15. století až do poloviny 20. století) a videosféru (vznik masových médií). Každá fáze se vyznačuje vlastní logikou obrazové reprezentace. Například v logosféře obraz představuje systém modly, most k bohu a jeho zpřítomnění. Posledním autorem, kterým se Rampley v rámci francouzské teorie obrazu zabývá, je Georges Didi-Huberman. Po výzkumu fotografií dokumentujících hysterické stavy jedné pacientky v pařížské nemocnici od Jeana-Martina Charcota (80. léta 19. století), došel k názoru, že obrazy jsou neurčité a sémanticky mnohoznačné. Fotografie sice dokázala rejstříkově zaznamenat nejruznější stavy pacientky, ovšem jako problematické se ukázalo zabránit pacientce, aby své symptomy před fotoaparátem „předváděla“ jako na divadle. Tím byl i zpochybněn vztah fotografie k vizuální realitě hysterie a k realitě obecně. Didi-Huberman kritizuje také dějiny umění, které považují umělecký obraz za viditelný a čitelný. Malba sice odhaluje vše naráz na jednom povrchu, má však také až děsivou schopnost vše zakrývat. Malba nikdy není úplně tím, co zobrazuje.

„Malba nikdy nepřestane být před námi jako horizont nebo případný skutek, ale nikdy nebude úplně jako skutek sám.“<sup>27</sup>

Přístup Didi-Hubermana k obrazům je na rozdíl od klasického přístupu dějin umění a jejich požadavku na čitelnost díla alternativní – nepožaduje okamžitou srozumitelnost díla, ale spíše

---

<sup>27</sup> Filipová, M. , Rampley, M. (eds.). Možnosti vizuálních studií. Brno: Barrister & Principal , 2007 s. 41

odstup, odklad momentu, kdy dojdeme k určitému závěru. Obraz je rozkošem v oblasti viditelného a dějištěm neurčitosti. Ve svých pracích neútočí na dějiny umění, ale pouze kritizuje její metodologické základy a normativní hodnoty.

Matthew Rampley v knize *Možnosti vizuálních studií* pečlivě shrnul a vybral několik tradičních linií, které určovaly vývoj vizuálních studií. Většina zmíněných badatelů se vyrovnávala s potřebou zkoumat obraz z nové perspektivy a vymezit vizuální studia vůči tradičnímu oboru dějiny umění. Někteří badatelé nevidí rozdíly mezi uměním a vizuální kulturou, proto se vizuální studia také zabývají velkým množstvím uměleckých děl, jiní činí z umění okrajovou záležitost a zaměřují se téměř výhradně na obrazy z masové kultury. Vizuální kultura se zatím se zvláštním statusem umění vypořádat nedokázala. Potvrzením specifického statusu umění jsou instituce jako muzea, galerie a akademie. Témata, kterými se vizuální studia v současné době zabývají, jsou velmi různorodá – spotřebním zbožím počínaje, přes videoart a instalace až po předměty vysoké kultury. Právě kvůli velké šíři témat jsou někdy vizuální studia kritizována. Otázkou nadále zůstává, jak se bude obor vizuálních studií vyvíjet ve vztahu k dějinám umění a jaký okruh témat si zvolí.

### **3.2 Psychologie obrazu**

Zvláštním způsobem pronikl do psychologie obrazu historik výtvarného umění Ernst Hans Gombrich. V knize *Umění a iluze* nás pozvolna zasvěcuje do tajů psychologie zobrazování. Dějiny umění lze podle něho chápat jako „výrobu univerzálních klíčů otevírajících záhadné zámky našich smyslů, k nimž původně měla klíč jen sama příroda. Jedná se však o zámky velmi složité. Dokonce ani samotný umělec nemá přímý přístup k jejich vnitřnímu mechanismu. Jakmile ovšem jednou najdeme správný paklíč a dveře pootevřeme, potom je již snadné tento výkon zopakovat“.

Gombrich věří, že pokud bereme v úvahu psychologické aspekty tvorby zobrazení a jejich čtení, dokážeme pochopit hlavní problém dějin umění, tedy to, proč by znázorňování mělo mít své dějiny, proč trvalo tak dlouho, než lidstvo dosáhlo věrohodného znázorňování vizuálních efektů umožňujících vznik iluze nápodoby života a proč umělci jako byl např. John Constable, který se snažil být věrný svému vidění, došli k názoru, že se žádné umění neobejde bez konvencí. Konvence je skutečně možné najít v každém uměleckém díle. Skrze konvence dokáží historikové umění určit stáří a historické období daného díla. Podle Rogera Frye, autora *Úvah o britském malířství*, se konvence v umění zakládají na starém rozlišování mezi „viděním“ a „věděním“ a tyto konvence je možné najít již v klasickém starověku. Zobrazení, které je vytvářeno na základě vědění, můžeme označit jako ryze konceptuální. To, že

například prehistoričtí malíři dokázali velmi přesvědčivě a výstižně zobrazit některá zvířata, dokazuje, že s těmito zvířaty často přicházeli do styku, tudíž je dobře znali. Školený malíř se odlišuje od amatéra tím, že je seznámen se schémata různých tvarů, objektů a čím více je s těmito schémata obeznámen, tím je pro něj zpodobňování objektů jednodušší. Ke schematickému zaznamenávání reality nás vede přirozený sklon, který ale umělci jako například Giotto nebo Constable dokázali eliminovat.

Gombrich se rozhodl ověřit tuto teorii jednoduchým pokusem. Vyzval jedenáctileté dítě, aby vytvořilo kopii reprodukce Constablova obrazu *Park ve Wivenhoe* (1816). Dítě převedlo obraz do jednodušší řeči obrazových symbolů. Na kopii reprodukce můžeme najít vše, co se nachází na obraze, zejména takové objekty, které dítě zaujaly: krávy, stromy, labutě na jezeře, plot, dům za jezerem. Dokonce i barvy se podařilo dítěti zachytit téměř totožné. To, co však kopii chybí, je perspektiva objektů, změny, kterým věci podléhají, pokud na ně pohlédneme z různých úhlů nebo za jiného osvětlení. Dům a labutě jsou mnohem větší než na Constablově obraze, loď a můstek se vyznačují charakteristickými rysy a jsou jakoby viděny shora. Dětské znázornění objektů stejně jako umění středověkého umělce se spoléhá na minimální schéma potřebné k zobrazení nějakého objektu, protože i pouhé schematické zobrazení dokáže sdělit příběh. Pokus s dětskou kopií Constablova obrazu potvrzuje Fryovo řazení Constabla mezi umělce, kteří se již zcela odklonili od konceptuálního způsobu zobrazování a jsou tedy na konci dlouhé vývojové řady směřující pryč od konceptuálních způsobů.

Dalším uměleckým kritikem, který nahlížel na problematiku zobrazování v malířství podobně jako Roger Frye, je John Ruskin. Podle jeho názoru jsou všechny potíže umění v našich vědomostech o viditelném světě. Kdybychom dokázali na viditelný svět zapomenout, potom by i problematika zobrazování byla jednodušší. Ruskin se domníval, že třetí rozměr ani nevidíme. To, co vidíme, je změť barevných skvrn:

„Vnímání pevného tvaru je zcela věcí zkušenosti. Vidíme pouze ploché barvy a jen díky řadě pokusů přicházíme na to, že tmavá nebo šedivá skvrna naznačuje tmavou stranu pevné hmoty anebo že mdlý odstín naznačuje, že předmět, na němž se objevil, je vzdálený. Veškerá technická moc malířství závisí na našem opětném získání tohoto, co by se dalo nazvat nevinností oka; to znamená jakéhosi dětinského vnímání plochých barevných skvrn jako takových, bez vědomí toho, co znamenají – tak jako by je viděl slepec, kdyby byl náhle obdařen zrakem.“<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Gombrich, E.H. *Umění a iluze*. Praha: Odeon. 1985, s. 340

Ruskinova teorie z roku 1856 je předzvěstí doktríny impresionistů. Ruskin však nebyl zdaleka jediný, kdo hlásal tuto teorii. Podobné názory na problematiku zobrazování vyjádřil biskup Berkeley v díle Nová teorie vidění (New Theory of Vision) již o sto let dříve. Svět je podle něj konstrukcí, kterou každý z nás pomalu staví během dlouhých let experimentování. Barevné vjemy jsou důsledkem stimulace sítnice. Tyto vjemy jsou následně vetkány naší myslí do vnímání, do prvků našeho vědomého obrazu světa, který je vystavěn na základě našich znalostí a zkušeností. Tato teorie byla přijata téměř všemi psychology v 19. století a také Ruskina velmi ovlivnila. Došel k názoru, že pokud malíř chce určitý objekt správně reprodukovat, musí svoji mysl nejprve oprostít od všech znalostí spojených s daným předmětem a přimět přírodu, aby se sama vyjádřila. Gombrich však o Berkeleyově přesvědčení týkající se možnosti oproštění od všech znalostí, nabití „nevinosti oka“ pochybuje. Každý vizuální vjem totiž v rámci reakce opatříme „vinětou“, zaregistrujeme jej a zařadíme bez ohledu na to, o jaký vizuální vjem se jedná. Od všech znalostí se oprostít nelze.

„Živý organismus musí organizovat, protože tam, kde je život, je nejen naděje, jak praví přísloví, ale jsou tam i obavy, dohady a očekávání, a ty řídí a modelují došlé zprávy, zkoumají je, přeměňují a pak znovu zkoumají. Nevinné oko je mýtus.“<sup>29</sup>

Vývoj umění se ubírá kupředu skrze potlačování konceptuálních znalostí. Počátky iluzionismu v malířství můžeme pozorovat již u renesančních umělců. Italský renesanční humanista Leon Battista Alberti doporučuje pohlížet na obraz jako na okno, kterým pozorujeme viditelný svět. Leonardo da Vinci dovedl tuto myšlenku ještě dál, podle něj se perspektiva rovná pohledu na určité místo skrze skleněnou tabulku, na jejíž povrch zachytíme předměty za sklem. Díky tomuto postupu se samozřejmě také daleko více přiblížíme Constablovu obrazu Parku ve Wivenhoe, než jak byl zobrazen na dětské kopii. Ovšem ani tento princip by nám k dokonalému zobrazování perspektivy nestačil. Přestože vzdálený dům můžeme na okně pozorovat jako malou skvrnu, není tato projekce přesná. Ve skutečnosti oknem vidíme do dálky, vidíme dům a nikoli skvrnu. Vidět totiž znamená odhadovat, co někde v dálce je.

---

<sup>29</sup> Gombrich, E.H. Umění a iluze. Praha: Odeon. 1985, s. 341

„Veškeré myšlení je třídění, klasifikování. Veškeré vnímání je ve vztahu k očekávání a tudíž ke srovnávání.“<sup>30</sup>

Pohled, který si můžeme osvojit, je pohled malíře. Tento pohled můžeme vědomě přijmout, například prostřednictvím návštěvy galerie. Obrazy zůstanou v naší paměti a pomohou nám přetvořit realitu i vně galerie, vidět svět s mentálním nastavením malíře. Prohlížíme věci kolem sebe a hledáme motivy, záběry, které bychom mohli barvami přenést na plátno. To se nám nejlépe podaří, pokud také přestaneme myslet na význam věcí kolem nás, ale soustředíme se na tvary a tóny promítnuté na imaginární plochu. Je to další možná cesta, nikoli jak vidět obraz v pojmech světa, jak jsme se dosud snažili, ale jak vidět svět v pojmech obrazu. Naše znalosti a zkušenosti vytváří očekávání, které „tvarují“ naše vidění. To, co vidíme tedy není pouhým odrazem reality, ale vždy je nově formováno skrze naše očekávání. Z pohledu malíře, který se snaží zachytit s co největší věrností věci okolo sebe, je lépe zapomenout na jejich významy a soustředit se spíše na tvary a barvy. Naopak každý divák obrazu je vždy nově staven před nutnost tyto „zapomenuté“ významy, které se ukrývají v obrazu, naleznout a interpretovat. O tom, zda jsme schopni interpretovat vizuální dojmy v pojmech možného světa od narození, tedy zda je schopnost interpretace součástí naší genetické výbavy, nebo zda tuto schopnost získáváme prostřednictvím poznávání světa tj. na základě zkušeností, se vedou diskuze již celá staletí. Gombrich zastává tento názor:

„Ať už díky tomu, že nám to bylo dáno, nebo díky učení v raném věku, je přece zcela jisté, že my lidé jsme vybaveni zázračnou schopností interpretovat klíče hrnouce se na nás z vnějšího světa a vyzkoušet si jejich soudržnost v pojmech možných konfigurací v prostoru a ve světle.“<sup>31</sup>

Ačkoliv jsme interpretací schopni, nejsou vždy pravdivé. Interpretací se vždy nabízí více. Obrazy na nás působí na rozdíl od reálného světa mnohoznačně. Mnohem dříve než se část psychologie vydělila jako experimentální, rozebral malíř prvky vizuální zkušenosti a složil je tak, aby se v mysli diváka znovu spojily a vytvořily iluzi. Vynikajícím příkladem fungování iluze v obraze je i obraz Mony Lisy od Leonarda da Vinciho. Záhadná tvář krásné florentské dámy na nás od první chvíle působí dvojznačně. Při každém našem pohledu v nás

---

<sup>30</sup> Gombrich, E.H. Umění a iluze. Praha: Odeon. 1985, s. 344

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 369

vyvolává odlišné pocity. Tato dvojznačnost je velmi dobře popsána v další Gombrichově knize nazvané Příběh umění:

„Na první pohled nás překvapí, jak úžasně živě Mona Lisa vypadá. Máme dojem, že se na nás opravdu dívá a že si o nás myslí své. Připadá nám, že se nám před očima mění jako každé živé stvoření a že pokaždé, když se k ní vracíme, vypadá trochu jinak. Tento zvláštní účinek pocítujeme i na fotografiích obrazu; když ovšem v pařížském Louvru stojíme před originálem, je účinek téměř neskutečný. Někdy se nám zdá, že si z nás trochu tropí žerty, jindy zase, že jsme v jejím úsměvu postřehli jakýsi smutek.“<sup>32</sup>

Aby Leonardo dosáhl živosti obrazu vynalezl sfumato – maloval zastřené obrysy a volil jemně sladěné barvy, které umožňovaly splývání tvarů a dávaly velký prostor naší představivosti. Záhadnost výrazu Mona Lisy spočívá v odlišně nakreslené pravé a levé straně obrazu, což je patrné zejména na jeho pozadí a v koutcích očí a úst Mona Lisy. Koutky ztvárnil Leonardo nejasně, splývající s jemným stínem. Proto máme dojem, že výraz Mona Lisy nedokážeme přesně určit. Při podrobném prohlížení zjistíme, že obzor na levé straně leží mnohem níže než na pravé. Stejně tak i koutek úst a očí jako by se na levé straně oproti pravé výrazně snižoval. Leonardo nekopíroval jen živou skutečnost, ale svými rafinovanými tahy vdechl portrétu na obraze živost a záhadnost.

Rozbor optických efektů v malířství je důkazem, že se prvky vizuální zkušenosti dají rozebrat a opět složit tak, že na nás působí dojmem skutečnosti, iluzí reality. Iluze sama je pak jakousi mentální obranou člověka před dvojznačností obrazů, jejich soudržnou interpretací. Realita není dvojznačná, obrazy ano, proto svět nevypadá jako plochý obraz, ale některé ploché obrazy vypadají jako svět.

### **3.3 Význam obrazu**

K tomu, abychom pochopili význam obrazů, je nutno nejprve porozumět principům, na jejichž základě jsou utvářeny. Významy obrazů a jejich vznikem se podrobným způsobem zabývá Marita Sturken a Lisa Cartwright v knize *Studia vizuální kultury*. Možná nás překvapí, že významy obrazů nejsou určovány ani tak samotnými autory obrazů jako diváky – význam obrazu se v procesu vytváření, interpretace a užívání mění. Podle Sturken a Cartwright se tvorba významu obrazu skládá ze třech aspektů:

---

<sup>32</sup> Gombrich, E. H. Příběh umění. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 300

- 1) kódů a konvencí, které obraz strukturují a nemohou být od obsahu obrazu odděleny
- 2) diváků a jejich interpretací a prožitku z obrazu
- 3) kontextů, v nichž jsou obrazy vystaveny a shlédnuty

Každý obraz nese určité prioritní, dominantní významy, které jsou diváky interpretovány odlišně. Divák je zde chápán jako jednotlivec, který se dívá, zatímco publikum je celým společenstvím diváků. „Dívání se“ je vztahový a společenský proces, u kterého hraje roli to, v jakém prostředí obraz pozorujeme, zda je veřejné či soukromé a o jaký obraz se jedná, tj. zda je to obraz osobní (např. fotografie blízkého člověka), kontextově specifický (vědecký obraz) nebo veřejný (fotografie z novin). Divák je pro výzkum utváření významu obrazu důležitější než celé publikum, umožňuje pochopit více aspektů procesu dívání se. Již první mediální teorie staví diváka do role hlavního tvůrce významu. Francouzský filosof Louis Althusser přišel s myšlenkou, že ideologie „atakují“ subjekty a vytvářejí si z nich své autory. Tato myšlenka byla přejata v 70. letech 20. století mediálními teoretiky, kteří začali zastávat názor, že obrazy interpelují, vysílají dotaz se žádostí o vysvětlení na diváky. Zvláštní proměnou či uvědoměním prochází před interpretací obrazu i sám divák. Aby dokázal poznat, co má na obraze pochopit, musí nejprve sám sebe identifikovat jako člena sociální skupiny, která používá kódy a konvence, jež jsou součástí obrazu. V každém obraze jsou vždy obsaženy významy, které producenti upřednostňují. Za tímto účelem také reklamní agentury pořádají rozsáhlé průzkumy, aby zjistily, zda konzumenti a diváci chápou dominantní významy reklamy správně, tak jak si to přejí její producenti. Ovšem ne vždy se producentům podaří jejich záměr, tj. sdělit lidem to, co přesně chtějí. Diváci chápou významy obrazů či mediálních textů odlišně v závislosti na svých osobních zkušenostech a asociacích, které v nich obrazy vyvolávají a kontextu, v jakém se mediální sdělení, reklama objevuje.

Podle odborníka v oblasti vizuální kultury Nicholase Mirzoeffa je klíčovým aspektem vizuální kultury „intervizualita“, interakce mnoha různých typů vizuality. Všechny podoby aktu „dívání se“ zahrnují různé mediální formy, sítě infrastruktur a významů včetně intertextuálních souvislostí. V kontextu globalizace je zřejmé, že diváci v různých částech světa vnímají významy obrazů rozdílně. Příkladem této skutečnosti je i film *Titanic*, režírovaný Jamesem Cameronem z roku 1997:

„Titanic měl pro Číňany plno významů, které neměl pro diváky na Západě, a producenti filmu o nich předem netušili. Spontánně si je vytvořili diváci, kteří tento film využili k tomu, aby sdíleli bolestné pocity pramenící z těžké kulturní proměny.“<sup>33</sup>

Díky Titanicu mohla stárnoucí generace čínských revolucionářů veřejně vyjádřit žal nad ztrátou té podoby socialismu, kterou tolik let budovali. To, že divák někdy neodhalí význam zamýšlený producentem, neznamena, že by obraz či mediální text nebyl schopen pochopit nebo dokonce chápal špatně. Významy obrazů jsou více než producentem utvářeny divákem. Žádnou interpretaci proto nemůžeme označit jako horší než jinou. Při jakémkoli posuzování kvalit obrazu se nevyhneme jejich estetickému hodnocení a odhadům, jak takový obraz bude působit na diváky. Kritéria, která k tomu používáme, závisejí na interpretaci a hodnocení obrazů, na kulturních kódech a koncepcích týkajících se obecně sdílených představ, co je krásné a ošklivé, šokující či banální, zajímavé nebo nudné apod.

Základní hodnoty, které ovlivňují divácké interpretace, jsou estetika a vkus. Hodnota díla z estetického hlediska vždy spočívá v tom, do jaké míry nám přináší potěšení, radost z toho jak bylo vytvořeno, obdivujeme jeho krásu, styl, tvůrčí a technickou virtuozitu. Estetická kritéria uplatňujeme především na umělecké předměty, od kterých očekáváme větší estetický zážitek než od užitkových předmětů. Teprve koncem 20. století lidé obecně došli k názoru, že to, co považujeme za krásné, je ve skutečnosti kulturně podmíněné a že krása tedy není objektivní, ale její pojetí je součástí našeho vkusu, který je pro každou kulturu specifický. Vkus jednotlivce se zakládá na několika aspektech: na jeho zkušenostech, příslušnosti ke společenské třídě, kulturnímu zázemí, vzdělání a na dalších aspektech jeho identity. Podle vkusu se tedy můžeme dovědět mnoho věcí o daném jedinci, o jeho vzdělání, povědomí, kulturních hodnotách atd. To, že rozlišujeme mezi vysokým pojetím vkusu spojeným s vysokou kulturou a vyšší třídou a nízkým pojetím vkusu spjatým s nízkou kulturou a nižší třídou, je pro nižší třídu poškozující. Jejich objekty a způsoby dívání se jsou automaticky řazeny jako hodné méně pozornosti. Mezi vysokou kulturu se tradičně řadí: výtvarné umění, klasická hudba, opera a balet. K nízké kultuře naopak patří: komiksy, televize a zpočátku i filmy. Ve 20. století však došlo v tomto ohledu k posunu. Rozlišování mezi vysokou a nízkou kulturou začalo být kritizováno kvůli svému postavení na již překonané třídní hierarchii a také proto, že zkresluje vztahy mezi kulturními formami a jejich pozicí na společenském žebříčku. Rozdílnost výtvarného umění a populární kultury byla téměř zcela setřena novými

---

<sup>33</sup> Sturken, M., Cartwright, L. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009, s. 64



uměleckými směry z konce 20. století: pop-artem počínaje až po postmodernismus. Dokonce i kýče, které dříve fungovaly jako ukázka špatného vkusu konzumentů, dosáhly svého uznání a zařadily se mezi kulturní artefakty. Na počátku 21. století se rozhraní mezi určitým druhem umění a společenskými vrstvami ještě více rozostřilo. V současnosti obíhají obrazy a objekty napříč společenskými vrstvami a kulturami bez ohledu na geografické vzdálenosti. Velmi dobře je to možné pozorovat na vkusu v oblasti módy. Těžko dnes rozeznáme podle oblečení mladé lidi ze střední Asie, Severní Ameriky či z jiných koutů světa.

Obrazy mohou také sloužit k manipulaci a šíření různých ideologií. Na „dobrý vkus“ lze nahlížet jako na důsledek kulturní ideologie. Vzhledem k tomu, že většina společností přijímá vlastní ideologii jako přirozenou nebo jako projev zdravého rozumu, je snazší rozlišit určité významy obrazu jako ideologické až s odstupem doby. Podle francouzského filozofa Louise Althussera „ideologie reprezentuje imaginární vztah jedinců k jejich reálným podmínkám existence“. Ideologii tedy nechápal jako pouhé pokřivení kapitalismu, ideologie v jeho pojetí neodráží vnější podmínky okolního světa. Skrze ideologii můžeme přemýšlet o naší zkušenosti – realitě. Toto pojetí ideologie je pro studium vizuální kultury klíčové, protože klade důraz na reprezentace (obrazy) ve všech oblastech společenského života (od ekonomiky až po kulturu). Ideologie je potom soubor myšlenek a názorů vytvořených nevědomím v souvislosti s jinými sociálními silami (např. s ekonomikou nebo s institucemi).

Minulé a současné století je plné paradoxů a změn v chápání a vnímání významu obrazu. Kontext obrazů kolujících po celé planetě se výrazně mění, kódy a konvence obrazu jsou různě „čteny“ v závislosti na schopnosti diváka osvojit si je, interpretace a prožitek z obrazu potom závisí nejen na kontextu, kódech a konvencích, ale také na osobnosti diváka, jeho osobních zkušenostech, sociálním původu a preferencích. Pro minulé i současné století jsou tedy charakteristické velké změny, které způsobují vysokou variabilitu v interpretaci významu obrazu zejména napříč geografickým prostorem.

#### **4. Reklama podle Gilliana Dyera**

Odborník na komunikaci Gillian Dyer ve své knize nazvané Reklama jako komunikace (Advertising as Communication) z roku 1982 poskytuje zasvěcený vhled do historie a současnosti reklamy. V osmi kapitolách se zaměřuje na historii a rozvoj reklamy, současnou reklamu, nová média, účinky reklamy, významy ukryté v reklamě, sémiotiku a ideologii, jazyk a rétoriku reklamy. Na různých příkladech přibližuje změny ve společnosti a v technologii od jejích počátků a ukazuje, jak tyto změny ovlivnily vývoj reklamy.

V úvodu knihy si Dyer pokládá základní otázku: Co je reklama? A dává nám na ni tuto odpověď: v nejjednodušším slova smyslu se jedná o přitáhnutí pozornosti, oznámení nebo informování někoho o něčem. Podle Dyera můžeme reklamu v jejím základě rozdělit na veřejnou a soukromou. Rozdíl mezi veřejnou a soukromou inzercí spočívá ve způsobu inzerce. Existuje mnoho možností, jak inzerovat např. levně, neformálně a místně. Pokud však máme zájem informovat větší počet lidí, potom je nutné zvolit veřejnou reklamu. Můžeme se rozhodnout, zda vyvěsíme nabídku v trafice, nebo si necháme otisknout reklamu přímo v novinách. Tímto způsobem je možné předat informaci mnohem většímu počtu lidí. Úspěch reklamy je možné měřit schopností přitáhnout pozornost lidí. Toho je možné docílit např. zveličováním skutečností, nebo apelováním na lidské city. Dyer společnost rozděluje do dvou skupin: do první skupiny zahrnuje ty, kteří reklamu kritizují kvůli tomu, že vytváří falešné touhy a přání a podporuje produkci a spotřebu věcí, které jsou v rozporu s naplňováním opravdových a naléhavých lidských potřeb; druhá skupina je tvořena lidmi, kteří reklamu brání a chápou ji jako ekonomickou nutnost a nositele výhod pro společnost. Podle nich reklama podporuje produkci, vytváří pracovní příležitosti a je zdrojem prosperity.

Dyer se ve své knize zaměřuje především na veřejnou, konzumní reklamu z důvodu její větší viditelnosti v naší společnosti. Vztah mezi komerční konzumní reklamou a trhem je velmi úzký. Pomáhá výrobcům a obchodníkům zabezpečit úsek trhu úpravou a kontrolou chování a zálib lidí v zájmu růstu zisků společnosti a růstu kapitálu. Reklama se pokouší manipulovat lidmi, aby si kupovali svůj životní styl skrze zboží. Dyer zdůrazňuje paradox patrný díky moderní reklamě. Právě nutnost reklamy poukazuje na fakt, že nejsme dostatečně materialističtí. V případě, že bychom byli, reklamní prezentace předmětů určených k prodeji by nebyla nutná. Konzumní reklama spojuje zboží s osobními a společenskými aspiracemi. Reklama je také jedním z mechanismů používaným moderním industriálním kapitalismem za účelem pojištění a připravení prostoru na trhu pro svoje zboží. Rozhodnutí ohledně nákupu zboží je tímto způsobem přesouváno ze zákazníka, kde přestává být předmětem kontroly, na výrobce, kde zůstává pod jeho kontrolou. Výrobci a spotřebitelé jsou často chyceni v iluzi, že stále větší množství konzumního zboží automaticky zaručuje svobodnou volbu např. ve výběru produktu, ale ve skutečnosti jsou již všechna rozhodnutí ohledně produktu učiněna předem. Většina výroben zboží je uspořádána do velkých konglomerátů nebo monopolů, které mají mezi sebou rozdělený trh a více než svobodná volba spotřebitele je zajímavá zisk.

Původně byla reklama užívána majiteli novin jako nutná a řízená podpora při splácení nákladů. Dnes nacházíme reklamu v celém systému masové komunikace. Reklama je na vzestupu a stále více se objevuje i v televizi. Včlenění reklam do televizních programů změnilo charakter televizního vysílání a vytvořilo zcela nové vizuální rytmy.

Reklamy jsou výraznou součástí prostředí, které nás obklopuje. Bez ohledu na to zda reklamám věříme, je jejich vliv velmi silný. Reklamy nám poskytují obraz reality a definují, jací lidé bychom mohli být a jaké životy bychom mohli vést.

#### **4.1 Vývoj reklamy v průběhu historie**

Reklama je konzistentní s mnoha typy společností a byla známa již ve starověkém Řecku a Římě. V minulosti měla reklama odlišnou formu. Místo reklamy tak jak ji známe dnes, jsme mohli potkat veřejné vyvolávače, kteří vykřikovali jména výrobků místních obchodníků. Dnešní typ reklamy se zrodil v 17. století. Právě v této době se rozšířila produkce novin. První noviny obsahovaly informace ohledně plavebního jízdního řádu, zprávy z ciziny, informace týkající se vývozu a dovozu výrobků. Tyto noviny obsahovaly také reklamu od knihkupců, parukářů a obchodníků. Reklamy postupem času získávaly v novinách stále větší prostor a jejich důležitost stoupala. Druh a typ reklamy se začal měnit v polovině 17. století. Reklamy se staly více přímé a byly méně střízlivé v porovnání s minulostí. Začaly se odkazovat na lékaře a používat „zářivé“ fráze jako např. vynikající a ověřené. Tyto první příklady „řeči“ reklam se staly součástí přesvědčování a propagandy i o několik století později. V 18. století počet lidí, kteří uměli číst, soustavně narůstal z důvodu většího počtu nakladatelů a tedy i snadnějšího přístupu k tištěným textům. Reklamy z této doby byly zaměřeny na bohaté klienty navštěvující kavárny, kde byly noviny zdarma dostupné. V průběhu 19. století vzrostl počet letáků a pouličních plakátů. Obchodníci rozvíjeli reklamní strategie. Najímali básníky, aby psali velebicí sloky na jejich produkty, nechali tisknout tučným písmem chytlavé slogany nebo do reklamy včlenili obrázky.

#### **4.2 Nová inzerce**

Velké změny v britské ekonomii v 19. století umožnily transformaci reklamy. To mělo za následek, že se reklama ve 20. století posunula do centra ekonomie. Během prvních fází průmyslové revoluce byla reklama relativně přímým komunikačním prostředkem a byla užívána především k propagaci novinek a okrajových produktů. Ekonomická krize v letech 1873-1894 znamenala proměnu mezi starými metodami organizace průmyslu a šířením nových metod. Toto období bylo zahájeno fází monopolního kapitalismu, který kontroloval

trh menším počtem obchodních gigantů. Větší výrobní se stávaly stále více závislými na masové reklamě. Pro 20. století je charakteristický vzestup bulvární žurnalistiky a expanze reklamy, která přinesla velké výhody nově vzniklým reklamním agenturám. V roce 1900 byla založena Společnost pro ochranu reklamy (Advertiser's Protection Society). Tato společnost dodnes pomáhá vytvořit lepší kampaně a má vliv na nakladatele novin. Náklady na tisk novin však stoupaly a mnoho novin se proto stalo závislými na příjmu z reklam. V průběhu 20. století se reklamy přiblížily národní ekonomice a staly se více profesionální. Reklamy používaly nový způsob, jak zaujmout a přesvědčit spotřebitele, který byl založen na americké technice. Převzaly mnoho z propagandy a plakátů z první světové války. Používaly metodu asociací, hrály na základní lidské city, využívaly úzkostí a pseudovědeckých argumentů. Zastávaly heslo, že spokojený zákazník není tak výnosný jako ti neuspokojení. Během druhé světové války reklamy podpořily ekonomiku a obětavost veřejnosti. Například ženy byly v reklamách ukazovány realisticky jako řidičky autobusů, pracovnice továren a letecké válečnice. Po roce 1945 se ženy vrátily zpět k domácímu životu a byly ukazovány v reklamách jako přitažlivé a spokojené v jejich tradiční roli.

#### **4.3 Nová média**

Po druhé světové válce se domovní prodej vytratil. Poválečná reklama byla výrazně ovlivněna televizním vysíláním. Televize nahradila rádio jako hlavní vysílací médium. Také koncept veřejné služby vysílání se rozšířil z rádia na televizi. V roce 1954 byla stanovena zákonem vydaným parlamentem Nezávislá televizní autorita (Independent Television Authority později Independent Broadcasting Authority – IBA<sup>34</sup>), aby poskytovala televizní vysílání ve vysoké kvalitě jako dodatečný servis k BBC.

Americký model na rozdíl od britského dává inzerentům mnohem větší svobodu. Reklama se objevuje mnohem častěji v americké televizi než na komerčních britských kanálech. Pro reklamu je televize velmi atraktivní médium. Inzerenti z velké míry přesunuli svůj byznys z celorepublikových novin do televize, kde mohli oslovit komerční reklamou milióny diváků. Když se velká část obchodu s reklamou zaměřila na televizi, zvýšil se tlak na dostupný čas a v důsledku toho se zvýšila i cena za reklamní čas.

Znaky televizní reklamy se v průběhu jejich pětadvacetileté historie změnily. V roce 1955 byla většina komerční reklamy zaměřena na patentované potraviny (cereálie, polévky, margarín), dále mýdla a jiné čisticí prostředky. Od konce 60. let do konce 70. let propagační

---

<sup>34</sup> Pod autoritu IBA nespadají žádné komerční televizní programy.

reklamy ubylo o deset procent. Příjem z reklamy však přesto rostl. Ze zmenšené propagace nejvíce vytěžili obchodníci s trvanlivými výrobky, průmysl volného času, organizace zaměřené na budování společností a služby v oblasti financí a průmyslu. Rozvoj televize pomohl reklamě zasáhnout publikum, pro které byly dané produkty určeny.

Navzdory novému silnému médiu – televizi, je reklama stále nevyhnutelně spjata s tiskem. Reklama určuje tón a styl novin. Současné noviny jsou produktem dvou faktorů: zprůmyslnění a koncentrace informací. Reklama jako ekonomická základna novin měla za následek zmenšení počtu titulů. Meziválečné období znamenalo pro tisk z hlediska variability skutečnou krizi. Po skončení druhé světové války se tlak na novináře a nakladatele zmírnil a stal se více nepřímým. Noviny upřednostňovaly čtenáře, kteří nejsou ani příliš mladí, ani příliš staří a které z velké části tvoří ženy, protože právě ty obvykle určují, co se bude nakupovat. Inzerce ovlivňuje životnost a zranitelnost novin ale i televize. Náklady na tato média vzrostly a reklama převzala svůj patronát zejména nad provinčními novinami nebo televizí.

#### **4.4 Účinky reklamy**

Podle výsledků výzkumu trhu jsou lidé silně ovlivněni reklamou již od svého dětství. Vliv reklamy má mnoho aspektů a je možné k němu přistupovat z více hledisek. Reklamy povzbuzují lidi, aby uvažovali o úniku z reálného světa. Utopická obraznost reklam stimuluje pasivitu lidí a činí je nevědomými v oblasti kontroly konzumem a z něj vyvěrající neschopnosti určit si podmínky vlastní existence. Domněnka, spojená s výzkumem trhu, spočívá v tom, že každý může být přesvědčen, pokud je použita správná technika. Sociologické studie se pokusily určit rozdíly ve vlivu reklamy na odlišné věkové skupiny, na odlišné pohlaví nebo na různá média. Některé z výzkumů prokázaly změnu lidských postojů, hodnoty a chování, která nastala v důsledku působení reklamy. Protiargument k těmto výsledkům je, že ne vše může být vypořádáno v podmínkách laboratoří. Mnoho kritiků moderní konzumní kultury argumentuje, že reklama má reálný vliv na kulturní klima společnosti. Určité hodnoty jako je: láska, přátelství, sousedství, potěšení, štěstí a sexuální přitažlivost jsou základní „potravou“ reklam, kde jsou zaměňovány za vlastnění věcí.

Dyer cituje literárního kritika F.R. Leavise, který ve 30. letech nařkl média z evokování levných, téměř mechanických emocí a vštěpování touhy po „nejlepším“ výběru – okamžitým potěšením za co nejmenší námahu. Také řeč reklam poukazuje na fakt, že skrze ně je na lidi pohlíženo jako na určitý cíl, který chtějí ovlivnit a nikoliv jako na lidské bytosti.

#### **4.5 Co reklamy znamenají?**

Analyzovat reklamy vyžaduje zabývat se dvěma aspekty reklam: verbálním a vizuálním. Je mnohem „jednodušší“ porozumět obrazové části než slovům a obecně lze skrze obrazy vyjádřit mnohem lépe různé nálady, pocity vzrušení a různé představy. Dyerův přístup k rozboru významů reklam je založen na vizuální a textové analýze, klasifikaci a na tom, jak reklama působí na naše emoce, jaká je jejich forma a obsah. Ve vizuální oblasti hraje velkou roli neverbální komunikace herců a hereček prezentujících produkt. Také jejich vzhled (věk, pohlaví, národnost, rasa, vlasy, tělo, velikost) spolu s jejich stylem (výraz, oční kontakt, póza, oblečení) a aktivitou (dotek, pohyby těla a komunikace v prostoru) je důležitý. Pozornost musíme také věnovat uspořádání a nastavení předmětů. Nábytek, který používáme, jídlo, které jíme, naše aktivity a každodenní péče o předměty v domácnosti nám implicitně nebo explicitně dávají význam. Především reklamní obrazy v televizi jsou velmi přitažlivé a z velké části i velmi přesvědčivé, protože inzerenti používají sofistikovanou technologii a neustále s ní experimentují. Často používají přibližující záběry, využívají speciální osvětlení a barvu, oříznutí záběru, speciální úhel kamery, speciální efekty a montáž. Pokud se chceme dovědět více o významu reklam, je nutné analyzovat jejich obsah. Obsahová analýza je procesem, který spočívá v identifikaci obsahu a přiřazení k důležitým kategoriím. Takto se z reklam dovíme mnoho informací, které bychom jinak při zběžném čtení nepostřehli.

#### **4.6 Sémiotika a ideologie**

V souvislosti se sémiotikou a ideologií se Dyer snaží najít odpovědi na tyto otázky: jakým způsobem reklama utváří realitu, jak se různé ideologie a významy odráží v řeči reklam, proč a jak jsou reklamní obrazy konstruovány.

Lingvista Ferdinand de Saussure založil vědu o znacích, sémiologii, která studuje funkci symbolů uvnitř společnosti. Tento přístup přejímá některé principy a nástroje ze strukturální lingvistiky, aby odkryl vnitřní vztahy, které dávají odlišným jazykům jejich formu a funkci. Takto může být reklama analyzována sémioticky jako systém značení podobný jazykům. Velmi často je význam jedné věci v reklamách zaměněn či transformován do jiné, jako přidaná hodnota produktu. Abychom znakům porozuměli, je důležité si uvědomit, že znak je tvořen značícím (materiálním nosičem) a označovaným (myšlenkovou koncepcí). Mezi znaky můžeme rozlišit: ikonu, index a symbol. Fotografické obrazy vypadají jako věci, místa a lidé, které prezentují. Jsou ikonickými znaky. Některé znaky nejsou pouhým popisem, ale jsou používány indexově, tedy tak, že ukazují další nebo přidané významy ke

značené osobě, věci nebo místu atd. V mnoha případech symboly nesou významy nebo ideje pouze doplňkově. Růže je symbolem lásky nebo vášně ne proto, že růže vypadá jako láska nebo jako vášně nebo že ji způsobuje. Důvodem je, že členové určitých kultur používali během staletí růži za určitých okolností k vyjádření lásky. V souvislosti se znaky se Dyer zabývá také syntagmatickými a paradigmatickými znaky, denotací, konotací a kódy.

#### **4.7 Řeč reklam**

Jazyk reklamy je samozřejmě velmi nabitý. Jejím hlavním cílem je zaujmout naši pozornost a vystavit nás přímo produktu nebo službě, kterou reklama nabízí. Autor analyzuje jazyk a slova použitá v reklamě a rozřazuje je do několika kategorií: slova pocitová, jména značky, klíčová slova, obrazný jazyk atd. Tím, že zvolíme určité slovo, děláme více než že pojmenováváme určitý objekt, osobu nebo situaci, také tím sdělujeme určité významy, pocity, asociace a postoje spojené s tím, co popisujeme. Název by měl být něčím víc než jen označením produktu. Měl by do mysli přinést lichotivé asociace, takové, které pomohou produkt prodat. Hlas reklam zní obvykle velmi příjemně a přátelsky.

#### **4.8 Rétorika reklam**

Rétorika, efektivní nebo obratné používání řeči spolu se psanou formou se používá k objasnění obsahu nebo k posílení vlivu a přesvědčivosti jazyka. Dyer použil klasifikaci podle knihy Rollanda Barthes: Rétorika obrazu. Vysvětluje povahu řečnických operací a povahu vztahů mezi obrazným a vhodným použitím jazyka. V reklamách se objevuje vizuální řečnické zobrazení náhražek a zaměněných obrazů.

Reklamy hrají velkou roli v utváření společenských hodnot, zvyků a směřování společnosti. Zřídka se dopouští přímo lži. Pro reklamy v magazínech a novinách nebo na plakátech či v kinech platí pravidla používání stanovené ASA – Autoritou reklamních standardů. Důvod, proč jsou reklamy zřídka neupřímné „ilegálně“, je ten, že nefungují ve zřejmé rovině, ale v rovině znaků. Na této úrovni je těžké odolat, protože nabízejí šanci získat skvělý vztah, krásnou lásku, luxusní okolí, pozorného manžela a šťastné děti. Dyer uzavírá knihu těmito slovy: „Toto je důvod, proč je důležité být si vědom nejen obsahu, ale také struktury znaků v reklamách; způsobu, jakým jsou významy zaměňovány, jak funguje označující a označované, jakým způsobem reklamy používají další odkazové systémy a ideologie a jak nás vyzývají, abychom si utvořili jejich význam. Pouze takto můžeme

porozumět, jak pracují různé ideologie a spojit reklamu se současnými podmínkami ve společnosti.“

## **5. Metody vizuálního výzkumu, čtení obrazu**

### **5.1 Rozbor obrazu podle antropologa Marcuse Bankse**

Pokud chceme komunikovat skrze obraz v antropologii či sociologii, musíme se nejprve naučit obrazy číst. Podle antropologa Marcuse Bankse, autora knihy: Vizuální metody v sociálních výzkumech, je obsah obrazu závislý na označeních, které jsou spojeny s naší schopností vnímat a poznávat (člověk, oblečení atd.) a na naší schopnosti vyhodnotit prostorové uspořádání (vpředu, vzadu, doprava, doleva atd.). Pokud půjdeme v naší analýze dále, zjistíme, že obrazy poskytují daleko přesnější informace. Banks takto analyzuje jednu vybranou fotografii, na které je vůz tažený volem a okolo něj lidé. Scéna se pravděpodobně odehrává někde v jižní Asii. Pokud jsme obeznámeni s Indií, můžeme se domnívat, že lidé nacházející se na obrázku jsou hinduisté, asketi, svatí muži. Druhý muž zleva není oblečený jako ostatní – je oblečen do zvláštní košile a na hlavě má turban. Možná, že je to vesničan, který si přišel s ostatními takto popovídat, nebo je to jejich patron, který jim přišel dát almužnu. Když budeme mít více znalostí z oblasti praktikování hinduismu, budeme schopni rozlišit více detailů, které se vztahují k bílým znakům namalovaným na jejich tvářích. Pokud se vyznáme v dalších oblastech např. botanice, budeme schopni určit, jaký druh stromů vidíme v pozadí fotografie nebo druh vzorů korálkových náhrdelníků, kterými jsou muži ozdobeni. Podle toho budeme schopni určit i danou oblast, region. „Čtení“ obrazu nám pomůže určit, jakého druhu daný obraz je, ale nedozvíme se nic o tom, proč daný obraz vznikl. Abychom to zjistili, musíme chápat obraz jako objekt. Fotografie s hinduisty a vozem je ve skutečnosti pohlednice, vytištěná na relativně pevném a hrubém papíru. Tento obraz není reprodukcí fotografie, pouze jsou zde pouze použity k tisku takové tóny a odstíny, aby vyvolávaly iluzi fotografie. Na druhé straně pohlednice je ručně psaný text. Je to pohled od Josefa pro jeho ženu Marii. Není zde ani adresa ani známka a zpráva se zdá být pouze částečná. Možná, že text začíná na jiném papíře a spolu s pohlednicí byl odeslán v obálce.

V tomto okamžiku nastává nová fáze „čtení“, která nám umožní spojit vyprávění obrazu s vyprávěním Josefa. Jeho fotografie je tiskem a sám Josef si není vědom toho, co přesně jím vybraná pohlednice představuje. Neví, jestli muži na pohlednici jsou fakíři nebo kněží, ale je si jistý, že to jsou významní lidé. Banks odhaduje, že Josef byl vojákem a bojoval v Indii ke



konci druhé světové války. Josef se totiž v textu zmiňuje o zvláštní textilii, kterou přivezl matce jako dar z Bengálska koncem roku 1940.

Poté, co jsme „přečetli“ obraz, dostáváme se do fáze, kdy je nutné včlenit získané informace do kontextu sociologického výzkumu. Abychom mohli rozvinout příběh, který se za pohlednicí ukrývá, je nutné navštívit obrazové archivy a muzea a zde podrobit pohlednici detailnímu výzkumu (vyhledat společnost, která vytiskla tuto pohlednici, skrze etnologický výzkum zjistit více informací o sektě sadhu, svatých mužů). Pokud se rozhodneme pro výzkum v terénu, můžeme pohlednici využít k navození vzpomínek a reflexi proměny hindské společnosti v uplynulé polovině století. Kromě obsahu fotografie se můžeme zaměřit na příběh Marie a Josefa. Můžeme opět využít archivů ke zjištění, kdy a kde byla pravděpodobně tato pohlednice prodána. Podle válečných záznamů z této doby se můžeme dovědět, s jakým regimentem a kdy se Josef v této oblasti pohyboval.

Třetí fáze zahrnuje to, jak se autor výzkumu ke zkoumané pohlednici dostal. Autor prozrazuje, že ji koupil v prodejně s pohlednicemi a dalšími sběratelskými drobnostmi ve vesnici poblíž jeho domova v Oxfordu. Vybral si ji, protože se zajímá o Indii.

Na závěr Banks shrnuje, co vše musí sociologický výzkum obrazů obsahovat:

- 1) Jakého druhu obraz je a jaký je jeho obsah?
- 2) Kdo je autorem obrazu, kdy a proč vznikl?
- 3) Jak k tomuto obrazu ostatní přišli, jak jej interpretují, co s ním dělají?<sup>35</sup>

Autor výzkumu by si měl položit tyto otázky:

Např. proč jsem vyfotografoval moment, kdy chlapec postrčil dívku tak, aby byla mimo záběr? Jak tento snímek vizuálně potvrzuje moji hypotézu? Kolik nevizuálních informací je potřeba k tomu, abychom mohli skrze fotografie demonstrovat širší platnost výzkumu?

Vidění není přirozené, ačkoliv se často domníváme, že je. Jako všechny smyslové počitky je i zrak ovlivněn kulturou a historií. Rovněž to, co je odvozené z pohledu např. kresby, filmy fotografie atd. není přirozené. Zatímco obraz vnímaný okem se formuje na sítnici a je interpretován mozkem, další obraz – znázornění vzniká malbou na plátno, stisknutím spouště fotoaparátu apod. a je tedy výsledkem lidského záměru. Každý tento zamýšlený obraz má

---

<sup>35</sup> Banks, M. Visual Methods in Social Research. London: Sage, 2005, s. 7

význam díky své jedinečnosti, tím, že se prezentuje jediným způsobem v nekonečném množství možných manifestací. V západní společnosti chápeme tyto obrazy jako každodenní součást materiálního světa a lidských vztahů. To je také částečně důsledek toho, že zrak byl po staletí v Evropě privilegovaným smyslem. Rodilí mluvčí anglického jazyka jsou zvyklí používat v jazyce vizuální metafory (např. I see what you mean. Vidím – vím, co myslíš.).

Koncept „čtení“ fotografií nebo jiných obrazů přesahuje obsah tohoto termínu obvykle používaného v souvislosti s psaným slovem a je často používán komentátory pro celou škálu rozmanitých vizuálních forem od krásného umění až po televizní seriály. Přesto zde existuje několik rozdílů. Autor používá ve své knize tento termín tak, jak je běžně užíván i v souvislosti se čtením textu, avšak zdůrazňuje, že zde existuje několik rozdílů.

Za prvé uvnitř každého zvláštního socio-kulturního prostředí se učíme spojovat určité vizuální znaky – obrazy s určitými významy. Tyto významy obvykle závisí na kontextu a jsou přechodné. V oblíbených indických filmech je ostrý záběr kamery na obličej hlavního hrdiny spolu se zesílením hudby obvykle „čten“ jako silně emotivní, někdy je také spojen s odhalením skrytého faktu. Naopak v britské televizi bude stejně ostrý záběr s přiblížením interpretován jako melodramatické klišé a možná, že vyvolá dojem amatérismu spojený s filmovými seriály z 60. a 70. let.

Za druhé „čtení“ obrazu předpokládá, že zpráva, která je čtena, leží někde uvnitř vizuálnosti obrazu, že k nám sama promlouvá, a že vše co musíme udělat, je naslouchat jí. Literárně a metaforicky k sobě navzájem promlouvají lidé. Také často přemísťují svoji konverzaci na neživé předměty a dávají jim zdání života a činnosti. Když „čteme“ fotografii, film nebo umělecké dílo, naladíme se na konverzaci mezi lidmi (autory uměleckého díla a jeho publika).

Obsah obrazu, na který se autor zaměřuje, je jeho vnitřní příběh – vyprávění, které obraz sděluje. Tento příběh není nutně podobný tomu, který si autor fotografie přeje sdělit. Ve skutečnosti je tento příběh často značně odlišný. Vnitřní obsah je propojený a zároveň oddělitelný od vnějšího obsahu. Vnější obsah je vždy nově utvářen sociálním kontextem a sociálními vztahy obrazu během každého prohlédnutí. Informace o charakteru světa, ukrývající se „za fotografií“, jsou vždy zahrnuty i do interpretace vnitřního obsahu – vyprávění. Dobrý vizuální výzkum spočívá v rozvázném „čtení“ jak vnitřního tak vnějšího obsahu vyprávění. V základu všechny tyto vizuální objekty nepředstavují nic jiného než svoji autonomní existenci. Jejich materiálnost a podoba se všemi dalšími objekty tohoto druhu a zároveň jejich unikátnost musí být prozkoumána již v počátcích „čtení“ vnitřního obsahu. Kromě vnitřního obsahu musíme prozkoumat i ten vnější. Všechny filmy, fotografie a další

umělecká díla jsou výsledkem lidské aktivity a jsou pevně včleněny do sociálních vztahů, proto také vyžadují rozsáhlejší analýzu – čtení vnějších obsahů.

## **5.2 Umění a vizuální antropologie**

V knize Přehodnocení vizuální antropologie (Rethinking Visual Anthropology), editované Marcusem Banksem a Howardem Morphyem, najdeme několik esejů na téma současného umění a vizuální antropologie.

Antropologie umění obecně klade důraz na rozdíly mezi uměním, které není ze Západu a současným uměním. Toto oddělení je však čím dál tím méně zřetelné. Stále více se rozšiřuje nový umělecký projev, který není možné zaškatulkovat mezi západní a nezápadní umění. Antropologie v umění vytváří produktivní napětí tím, že přitahuje pozornost k podobnostem a rozdílům mezi širokou variabilitou uměleckého vyjádření. Hlavním cílem není vrátit se k univerzálním kategoriím používaným v umění, ale přitáhnout pozornost k vlastnostem a efektům uměleckých děl, které by jinak byly opomenuty.

Autor vybrané eseje je Nicholas Thomas a zabývá se kolektivitou a národností v antropologii umění. Jako příklad nezápadního umění si zvolil tvorbu z ostrovů v Melanésii. Podle jeho průzkumů je potřeba zobrazovat národ v uměleckých výtvorech jak v Melanésii, tak i na mezinárodní umělecké scéně. Tato potřeba se objevuje zejména ve společnostech, které prochází útlakem např. útlakem kolonizátorů. Současné umění je úzce spjato s národností a etnickým původem. Pokud jsou umělci běloši, domorodci a členové minoritních skupin obyvatelstva nebo migranti, jejich umělecká práce je často prodávána ve vztahu k jejich národnímu a etnickému původu. Mnoho uměleckých děl je proto chápáno zejména kurátory, jako obraz určitého národa a etnika. Takto pojímané umění ovšem limituje jeho další významy.

Autorkou další eseje zabývající se uměním – expresivní fotografií a antropologií je Elizabeth Edwardsová, která se pokouší znovu ustavit fotografii v antropologii. V rámci vizuální antropologie by odlišné druhy obrazových děl neměly být chápány jako protikladné: realistický obraz versus expresivní, dokument versus umění, ale jako vnitřně propojené a související fenomény. Autorka argumentuje tím, že tato propojenost je také dána materiálností všech vizuálních objektů. Elizabeth Edwardsová se zabývá propojeností antropologie a statické fotografie daleko hlouběji v mezích i za hranicemi antropologie. Přibližuje to, jak se fotografie stala prostorem pro další možné vyjádření vědy a zároveň objektem spotřeby. Takto rozostřila hranice mezi vědou a populární sférou, realismem a expresionismem atd. Toto rozostření vrací do popředí kvality fotografie jako média umožňující experimenty v samotném

způsobu fotografického vyjadřování. V tomto kontextu fotografie umožňuje klást otázky, vyvolat zvědavost, sdělit zprávu odlišnými způsoby atd. Fotografie je schopna se vyjádřit uvnitř daného vědeckého oboru vlastním „hlasem“ ukotveným v dané kultuře. Antropologové mohou využít fotografii jako odlišný, ale rovnocenný způsob vidění vně jejich tradiční disciplíny. Fotografie se může vyjadřovat o kultuře, lidských životech, zkušenostech a víře, ne na úrovni povrchního popisu, ale jako vizuální metafora, která spojuje prostor mezi viditelným a neviditelným a která nepromlouvá skrze realistické paradigma, ale skrze lyrično. Elizabeth Edwardsová ve své esejí rozebírá fotografie ze severní Sinaje pořizené Elizabeth Williamsovou z roku 1993, které byly součástí projektu Muzea Pitta Riverse a Oxfordské univerzity. Tyto fotografie byly pojaty jako kritika snímků, které jsou normálně označovány za etnografické a mají vysokou objektivní hodnotu. Fotografie Elizabeth Williamsové jsou k těmto fotografiím v opozici a zároveň představují také jejich možnou alternativu. Zkoumané fotografie se nachází na hranici mezi estetickou a etnografickou dokumentární fotografií. Tento projekt byl koncipován jako kritický dialog obrazu a textu, protože obraz a text je často používán jako společné médium. Elizabeth Williamsová posílala kurátorce a autorce eseje obrázky v pohlednicovém formátu a ta na ně odpovídala v textovém formátu. Autorka projektu demonstruje, že pohlednice jako kulturní objekt může překročit hranice vědy. Fotografie ve svém vyjádření odmítá vizuální pravdy a raději využívá poetiku obrazu a objektu, metaforu a citace. Fotografické záběry čerpají z vlastního charakteru fotografie, který balancuje mezi formou a obsahem, rozumem a intuicí. Elizabeth Williamsová je autorkou 400 fotografií opuštěného beduínského tábora. Navzdory tomu, že při povrchním zkoumání vypadají tyto fotografie jako pozdně expresionistické, zůstávají především fotografiemi vyjadřujícími realisticky a expresivně nářky na kulturu a dotýkají se také širších kulturních témat. Realisticky zachycené objekty na fotografii mají nejen didaktickou, ale také symbolickou hodnotu. Tyto fotografie kladou otázky, upozorňují na různá témata. Rytmus opakování v daných fotografiích poukazuje na možnosti abstrakce, která pronikavě sděluje pravdu o vztahu beduinů k jejich poušti a o jejich zkušenostech ve 20. století. Komunikační a objevné možnosti fotografií jsou založeny nejen na mnohoznačnosti obsahu, ale na způsobu, jak mění kulturní očekávání spojené se zobrazeným objektem. Základní otázky výzkumu obrazů – fotografií jsou tyto:

Jak jsou zkoumané fotografie – obrazy přijímány? Do jaké míry může samotný obraz spustit rozsáhlejší rozpravu o daném prostředí?

Díky tomu, že zkoumané fotografie vytváří prostor pro reflexi a mnoho interpretací, vyžadují také mnohem větší aktivitu a znalosti od diváka. Tato vizuální metoda také dává do popředí subjektivitu jak tvůrce fotografie tak i diváka. Všechny materiály, kterými se autorka zabývala, jsou většinou využívány mimo vizuální antropologii. Vše závisí na konceptech a praxi, která může překročit hranice i této disciplíny. Zkoumané materiály nejsou základním zdrojem dokumentů v antropologii, ale představují další možnosti a způsoby vyjadřování. Elizabeth Williamsová zakončuje svoji esej těmito slovy: „Pokud překračujeme jakékoli hranice a to samozřejmě i hranice vědecké disciplíny, musíme se jako začátečníci naučit mnoho nových věcí, které nám umožní seznámit se s novým neznámým prostředím, které pro nás v budoucnu bude zcela jistě obohacující.“<sup>36</sup>

### 5.3 Rozbor obrazu z hlediska historie umění

Německo-americký historik umění Erwin Panofsky se ve své knize nazvané Význam ve výtvarném umění věnuje rozboru významu uměleckého díla. Rozlišuje tři předměty interpretace: prvotní neboli přirozený význam, druhotný neboli konvenční význam a vnitřní význam neboli obsah. U každé interpretace zároveň určuje akt interpretace, vybavení pro interpretaci a opravný princip interpretace.

S každým typem předmětu interpretace nás autor seznamuje prostřednictvím jednoduchých příkladů. Do prvního předmětu interpretace spadá *faktický* a *výrazový* význam. *Faktický* význam autor představuje takto:

„Pozdraví-li mne na ulici známý smeknutím klobouku, pak to, co vidím, není z formálního hlediska nic jiného než změna určitých detailů v konfiguraci, která je součástí obecného modelu složeného z barev, čar a objemů, modelu, tvořícího můj viditelný svět. Jestliže tuto konfiguraci identifikuji – a to udělám zcela automaticky – jako objekt (pán) a změnu detailů jako událost (smeknutí klobouku), pak jsem již překročil hranice čistě formálního vnímání a vstoupil jsem do první sféry námětu neboli významu.“<sup>37</sup>

Jedná se tedy o identifikaci určitých viditelných forem s předměty, které známe z praktické zkušenosti, a o identifikování změn v jejich vztazích s určitými ději nebo událostmi. Pokud

---

<sup>36</sup> Banks, M., Morphy H. Rethinking Visual Anthropology. London: Yale University Press, 1999, s. 76

<sup>37</sup> Panofsky, E. Význam ve výtvarném umění. Praha: Odeon, 1981, s. 33

dojde k identifikaci objektů a událostí vstupujeme do druhé fáze, tj. do výrazového významu. *Výrazový* význam zjistíme „vcítěním se“ např. do nálady a postoje člověka, kterého jsme identifikovali. Oba dva významy jsou součástí naší praktické zkušenosti, každodenního styku s objekty a událostmi a patří tedy do třídy prvotních neboli přirozených významů. Druhým předmětem interpretace je *druhotný* neboli *konvenční* význam, který můžeme určit na základě obeznámenosti se světem zvyků a kulturních tradic vlastních určité civilizaci, tj. se světem, k jehož poznání běžná praxe nestačí. Autor tento význam ilustruje na příkladu svého známého, který jej zdraví smeknutím klobouku.

„Pokud jde o mého známého, necítil by se povinen pozdravit mne svým kloboukem, kdyby si nebyl vědom významu tohoto gesta.“<sup>38</sup>

Jeho jednání autor interpretuje právě na základě zvyků a kulturních tradic jako zdvořilý pozdrav. Tento význam je inteligibilní a byl do praktického jednání vložen vědomě. Do třetí skupiny předmětu interpretace patří *vnitřní* význam neboli obsah. Tento význam funguje jako jednotící princip, vysvětlující viditelnou událost i její neviditelný význam a určující formu této události.

„Gesto mého známého, kromě toho, že je přirozenou událostí v prostoru a čase, že přirozeně vyjadřuje nálady a pocity a že je nositelem konvenčního pozdravu, může zkušenému pozorovateli odhalit všechno, co vytváří ‚osobnost‘ jednajícího. Tato osobnost je podmíněna tím, že je člověkem dvacátého století, je podmíněna jeho národností, sociálním původem, životním prostředím, dosaženým vzděláním a dosavadním životem. Vyznačuje se však také individuálním způsobem nazírání a reagování na svět způsobem, který – je-li racionalizován – by měl být nazýván filozofie.“<sup>39</sup>

Celkový mentální obraz člověka je však možné určit pouze na základě koordinování mnoha podobných pozorování a jejich zasazením do souvislostí s našimi obecnými znalostmi určitého období, národnosti, třídy, intelektuálních tradic a dalších. Tyto poznatky z každodenního života Panofsky aplikuje na umělecké dílo. Prvotní neboli přirozený význam tak zjistíme identifikací čistých forem, tj. určitých konfigurací čar a barev a dále rozpoznáním

---

<sup>38</sup> Panofsky, E. Význam ve výtvarném umění. Praha: Odeon, 1981, s. 33

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 34

jejich vzájemných vztahů jako událostí a určením výrazových kvalit jako je smutná póza nebo gesta či klidnost interiéru. Jedná se o svět uměleckých motivů.

Druhotný neboli konvenční význam odhalíme spojením uměleckých motivů či jejich kombinací s tématy nebo pojmy. Umělecké motivy, které jsou nositeli konvenčního významu, nazýváme obrazy. Kombinací obrazů vznikají příběhy, alegorie. Obrazy a alegoriemi se zabývá ikonografie. *Vnitřní* význam neboli obsah je ukryt v důležitých principech (postoji národa, v období, třídě, náboženském nebo filozofickém přesvědčení atd.) a projevuje se jak „v kompozičních metodách“ tak i v „ikonografickém významu“. Odhalováním a interpretací symbolických hodnot, odkrýváním vnitřního obsahu díla se zabývá ikonologie.

Mezi ikonografií a ikonologií je tedy velký rozdíl. Ikonografie je věda, která popisuje a klasifikuje obrazy, informuje nás o tom, kdy a kde byla zobrazena určitá témata a za pomoci kterých specifických motivů. Ikonografie je důležitá z hlediska datování uměleckých děl, zjišťování jejich provenience a také při ověřování jejich autenticity. Tam, kde je ikonografie propojena s kteroukoliv jinou (historickou, psychologickou nebo kritickou) metodou, tedy tam, kde se jedná o interpretační ikonografii, navrhuje autor použít slovo „ikonologie“, protože narozdíl od přípony „grafie“ která označuje něco deskriptivního, přípona „logie“ odkazuje k myšlení, rozumu (logos). Východiskem ikonologie je spíše syntéza než analýza.

Mezi akty interpretace autor řadí: předikonografický popis, ikonografický rozbor a ikonologickou interpretaci. *Předikonografický popis* spočívá v identifikaci předmětů a událostí (motivů), které jsou zobrazeny za pomoci čar, barev a objemů, na základě naší praktické zkušenosti. Abychom co nejvíce vyloučili možnost chybné interpretace, je nutné použít kontrolní principy, v tomto případě svou praktickou zkušenost porovnáme s *dějiny stylu*. To, co vidíme, totiž vždy odráží způsob ztvárňování předmětů a událostí v daném historickém období. *Ikonografický rozbor* se zaměřuje na obrazy, příběhy, alegorie a vyžaduje znalost specifických témat či pojmů na základě četby nebo prostřednictvím ústní tradice. U ikonografického rozboru slouží jako opravný mechanismus *dějiny typů*. U tohoto kontrolního typu je nutné se seznámit s tím, jak byl daný specifický pojem a téma znázorněn v měnící se historii. *Ikonologická interpretace* se jeví jako nejnáročnější. Ke zjištění principů, které určují výběr a znázorňování motivů, dále tvorbu a interpretaci obrazů, příběhů a alegorií a které dodávají význam i formálnímu uspořádání a použitým technickým postupům, je nutné mít mentální schopnost srovnatelnou se schopností diagnostika. Autor tuto schopnost označuje jako syntetickou intuici. V tomto případě slouží jako kontrola dějiny *kulturních symptomů* neboli „symbolů“. Přihlížíme tedy k tomu, jak byly za měnících se historických podmínek

skrze témata a pojmy sdělovány všeobecné tendence lidského ducha (jedná se o dějiny kulturních symptomů nebo „symbolů“ v cassirerovském smyslu slova).

Všechny tři nezávislé sféry významu ve skutečnosti představují tři aspekty jediného jevu – uměleckého díla, a proto při konkrétní práci navzájem splývají v jediném procesu. Tyto tři sféry Panofsky na závěr shrnul v tabulce<sup>40</sup>:

<b>Předmět interpretace</b>	<b>Akt interpretace</b>	<b>Vybavení pro interpretaci</b>	<b>Opravný princip interpretace (Dějiny tradice)</b>
I. <i>Prvotní</i> neboli <i>přirozený</i> význam – (A) faktický, (B) výrazový – vytvářející svět uměleckých motivů.	<i>Předikonografický popis</i> (a pseudo-formální analýza).	<i>Praktická zkušenost</i> (obeznámenost s předměty a událostmi).	Dějiny <i>stylu</i> (přihlédnutí ke způsobu, jakým byly za různých se historických podmínek prostřednictvím <i>forem</i> vyjadřovány <i>předměty a události</i> ).
II. <i>Druhotný</i> neboli <i>konvenční</i> význam vytvářející svět <i>obrazů, příběhů a alegorií</i> .	<i>Ikonografický rozbor</i> .	<i>Znalost literárních pramenů</i> (obeznámenost se specifickými <i>tématy a pojmy</i> ).	Dějiny <i>typů</i> (přihlédnutí ke způsobu, jakým byla za různých se historických podmínek prostřednictvím <i>předmětů a událostí</i> vyjadřována <i>témata a pojmy</i> .)
III. <i>Vnitřní</i> význam neboli <i>obsah</i> vytvářející svět „symbolických“ hodnot.	Ikonologická interpretace.	<i>Syntetická intuice</i> (obeznámenost s <i>podstatnými tendencemi lidského myšlení</i> ), podmíněná osobní psychologií a „světovým názorem“.	Dějiny <i>kulturních symptomů</i> neboli „symbolů“ obecně (přihlédnutí ke způsobu, jakým byly za různých se historických podmínek prostřednictvím specifických <i>témat a pojmů</i> vyjadřovány <i>podstatné tendence lidského myšlení</i> ).

<sup>40</sup> Panofsky, E. Význam ve výtvarném umění. Praha: Odeon, 1981, s. 42-43



## 5.4 Rozbor obrazu z hlediska vizuální sociologie

Další vědeckou oblastí výzkumu obrazu v širokém slova smyslu je vizuální sociologie. Polský sociolog Piotr Sztompka je autorem knihy: *Vizuální sociologie. Fotografie jako výzkumná metoda*. V této knize se Sztompka zabývá vizuálností světa a vizuální představivostí, sociologií ve fotografii a fotografií v sociologii, vizuálními fakty sociologie, fotografií jako doplňku jiných sociologických metod, teoretickou inspirací vizuální sociologie, tréninkem vizuální představivosti a především fotografickým obrazem jako předmětem interpretace. Podává podrobný popis tří perspektiv, které můžeme využít při rozboru obrazu. Za prvé na obraz můžeme nahlédnout z perspektivy jeho autora a pokusit se rozkrýt subjektivní významy, které do snímku vložil. Tomuto rozboru odpovídá hermeneutická interpretace. Druhou perspektivou je koncentrace na samotný obraz, nejprve na formální vlastnosti znaků, které obsahuje a dále na jejich obsah. Takového rozboru docílíme skrze sémiologickou a strukturalistickou analýzu. Posledním třetím úhlem pohledu je vnímání obrazu publikem. Toto vnímání je také ovlivněno činností institucí, které se podílí na vytváření rámce vnímání či vnímání přímo zprostředkují. Třetí perspektivě odpovídá diskurzivní interpretace.

Fotografie nám umožňuje širší vhled do sociálního světa. Ovšem z hlediska vizuální sociologie je realistický přístup k fotografii nepostačující. Spojit realistický přístup s kritickým považuje autor za nezbytné. Právě kritický přístup nám totiž umožňuje proniknout do složitých a mnohvrstevných významů, které byly ve fotografii zakódovány a překryty kopií vnější skutečnosti. Důležité je proniknout do hloubkových vrstev fotografie, jejich skrytých rozměrů.

„Fotografie jakožto druh faktů neumějí hovořit samy za sebe, informace se z nich musejí dobývat, interpretovat, dekodovat, je nutno rozbalit obsah obsažený ve vizuálním představení jevů.“<sup>41</sup>

Samotnou fotografii Sztompka považuje za prvek sociální skutečnosti a to v trojím smyslu: je tvořena lidmi (tj. snímek byl někým udělán), představuje sociální život (tj. něco představuje) a je předmětem společenského vnímání (tj. někomu je snímek adresován). Všechny tyto tři aspekty nejsou jednoduše identifikovatelné, každý z nich ukrývá mnoho otazníků.

Nejdříve nahlédneme na fotografii z perspektivy jeho autora a podrobíme ji tedy hermeneutické analýze. Tato analýza proniká až do oblasti osobnosti a subjektivity autora.

---

<sup>41</sup> Sztompka, P. *Vizuální sociologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007, s. 79

Pokládá otázky typu: Kdo snímek udělal? V jaké sociální roli jej udělal (reportér, amatérský fotograf, turista atd.)? V jaké situaci se nacházel? Jaký byl autorův záměr? Jaké motivace řídily výběr objektu?

Z tohoto hlediska je důležitý kontext vytváření obrazu a jakým způsobem je ovlivněný subjektivními postoji a záměry jednotlivců, kteří obraz vytvářeli. Skutečnost, že každý obraz je výtvozem nějakého konkrétního tvůrce, vyžaduje zcela odlišný přístup než nabízí scientistické poznání, tedy subjektivní metodu rozumění. Cílem této metody je zachytit intence jednatelů člověka, tím se také tato metoda zásadně liší od přírodních věd. Jednou ze základních aspirací fotografů, ať již působí v jakékoli oblasti, je vytvořit fotografii, která by byla hodnotná také z uměleckého hlediska. Není důvod považovat umělecky hodnotnou fotografii za sociologicky nevyužitelnou. Naopak výpověď a síla výrazu takových fotografií je často daleko větší. Pro sociologické účely můžeme zcela jistě využít umělecké fotografie, pouze je nutné zhodnotit míru možného zkreslení obrazu společnosti kvůli uměleckým aspiracím jejich tvůrců. Abychom mohli pochopit konkrétnější motivaci tvůrce, je nutné určit druh, ke kterému fotografie patří. Mezi druhy fotografií rozlišujeme: fotografii novinářskou, reportérskou, náhodnou, oficiální, propagandistickou, reklamní, portrétní, památeční rodinnou atd. Dále je nutné určit, zda se jedná o jednotlivý snímek či o sérii. Důležitým nástrojem, který nám pomůže fotografie interpretovat, je empatie. Díky ní se můžeme vcítit do role autora snímku, do jeho situace, sociálního postavení atd. Pokud při interpretaci využíváme svoji empatii, je nezbytné uplatnit i kritický postoj k sobě samému a snažit se eliminovat vlastní předsudky a stereotypy.

Jde o dvojí hermeneutiku: hermeneutiku toho, co interpretujeme a hermeneutiku interpreta.

V dnešní době, kdy je rozšířena masová komunikace, je interpretace obrazů částečně ulehčena tím, že jsou obrazy často spojeny s lingvistickým sdělením. Příkladem může být novinový článek, komiks, filmový dialog apod. Podle francouzského sémiotika Rolanda Barthesa je text u fotografického obrazu, který je vždy mnohoznačný, kotvou významu a ukazuje, k čemu máme obrátit pozornost. U série fotografií, reportáží, fotoesejí je text spojovacím článkem.

Jednou z dalších metod hermeneutické interpretace je proniknutí k samotnému autoru snímku a na základě rozhovoru zjistit zamýšlený význam fotografie. Tyto komentáře či zprávy autorů, ať již jsou jakkoliv vyčerpávající, je nutné vždy doplnit kritickou verifikací.

U partnerské fotografie, kde fotograf naváže rozhovor s člověkem, kterého portrétuje, je možnost zeptat se přímo na záměry, motivace a psychické stavy portrétované osobnosti. Opět i zde musíme uplatnit kritickou verifikaci.

Hermeneutická interpretace je možností, jak odhalit významovou vrstvu v oblasti motivací, záměrů a důvodů zobrazovaných lidí. Její nevýhodou je, že nás pustí vždy jen do určité roviny, za kterou již nelze jít.

Naopak sémiologická interpretace umožňuje odkrýt značnou hloubku obrazu, protože pracuje se znaky a pomáhá určit jejich formální vlastnosti. Tato interpretace vyžaduje uchopení fotografického obrazu jako znaku nebo soustavy znaků, které jsou nositeli kulturních významů. Věda, která se soustavou znaků zabývá, se nazývá sémiologie. Švýcarský jazykovědec Ferdinand de Saussure ji přesně definoval jako vědu, která studuje život znaků v životě společnosti. Znak je specifickým uspořádáním, vztahem označovaného (předmětu jevu) a označujícího (obsahu, který je s tímto předmětem spojen). Američan Charles Sanders Peirce, vědec a zakladatel moderní sémiotiky rozlišil mezi znaky tři druhy: ikony, indexy a symboly. *Ikony* se podobají tomu, co označují (většina znaků, které nacházíme na fotografiích, jsou ikonami); *indexy* jsou spojené s tím, co označují určitými pravidly (např. snímek blesku odkazuje na bouři, lidé s deštníky znamenají deštivý den) a *symboly*, které jsou nositeli zcela konvenčních, ustálených významů (např. kříž spojovaný s křesťanstvím, vlajka označující stát). Roland Barthes používá při analýze obrazu pojmy *denotace* a *konotace*. Denotace je všechno, co obraz viditelně představuje, tj. k čemu se znak bezprostředně vztahuje (např. lyžař na svahu), zatímco konotace jsou všechny složitější asociace, myšlenky a pocity spojené s obrazem (např. představa odpočinku při pohledu na lyžaře). Z hlediska vizuální sociologie je důležitá konotace obrazu vyvolaná kulturními pravidly, dědictvím historické tradice kolektivity. Barthes rozlišuje dvě úrovně obrazu: informační – denotovanou a symbolickou – konotovanou úroveň obrazu. Fotografie umožňuje denotaci pouze na základě bezprostředního obrazu bez použití kódu. Vztah označovaného k označujícímu je v tomto případě pouhým zápisem. Symbolické sdělení snímku vzniká až díky lidskému zásahu do fotografického obrazu (výřez, odstup, osvětlení, zaostření, záběr). Roland Barthes sféru významu obrazu, tj. denotaci a konotaci shrnuje pod názvem *studium* a dále popisuje obtížně zachytitelné, bezprostřední, udivující a šokující působení obrazu na příjemce (zhuštěný, syntetický způsob sdělení významu, které se příjemci přímo vnucuje, bez jakékoli předcházející analýzy). Toto zhuštěné sdělení označuje pod názvem *punctum* (např. šokující snímky z války).

U série snímků se můžeme zaměřit na *syntagmatické* a *paradigmatické* vztahy znaků. Obrazy – znaky v syntagmatickém vztahu představují nezvratnou, lineární, směrovou sekvenci (např. na prvním snímku se demonstrující shromažďují na náměstí, na druhém pochodují ulicí, na třetím jsou rozehnáni policií).

Naopak paradigmatický vztah umožňuje vzájemné zastupování obrazů – znaků, označujících stejný objekt či jev (např. dav chodců, parkoviště plné aut). Znaky obecně nefungují izolovaně, ale v širších celcích, kódech. Kód je systém znaků spojený se zásadami jejich užívání, které určují, v jakých kombinacích tyto kódy obsahují smysluplné významy. Kódy jsou typické pro určité sociální prostředí, zábavu, práci atd.

Sémiologická interpretace slouží jako úvodní ke strukturalistické interpretaci. Tato analýza vychází z předpokladu, že pozorovatelné situace, jejich podoba je výsledkem hlubokých, před přímým pozorováním skrytých sociálních struktur. Tyto struktury dávají podobu sociálním situacím, formují jevy a průběh událostí, určují to, co se může v sociálním životě stát. Interpretace se zaměřuje na odhalení struktur, skrytých denotací a konotací pozorovatelných situací. Sociální struktura je tvořena sítí vztahů mezi prvky sociálního systému. Sztompka odlišuje čtyři druhy těchto prvků. Prvním prvkem jsou *lidské činnosti* (vždy probíhají ve spojitosti s činnostmi jiných lidí), jejich základním typem je interakce, proto se také tato struktura nazývá interakční. Druhým prvkem jsou *sociální pravidla*. Jejich souhrn je definován jako struktura normativní. Třetím prvkem sociálního systému jsou ideje (přesvědčení, názory, předsudky atd.). Souhrnu těchto prvků odpovídá struktura ideační. Posledním prvkem jsou životní šance (odlišné možnosti přístupu k sociálně ceněným statkům), odpovídá jim struktura šancí. Tato struktura je vždy charakteristická pro určitou společnost.

Poslední typ interpretace je *diskurzivní*. U této interpretace je největší důraz kladen na to, jak je obraz vnímán, důležité je pro nás tedy publikum (aspekt příjemce) a instituce, které vytvářejí rámec vnímání či vnímání zprostředkují. Příjemci se podílejí na modifikaci a tvorbě nových významů.

„Smysl obrazu se konstituuje v průběhu vyjednávání mezi tvůrcem a příjemcem, zprostředkovaného samotným obrazem a odehrávajícího se v určitém institucionálním kontextu.“<sup>42</sup>

Při snaze o pochopení významu obrazu jsou nejdůležitější tyto dva aspekty:

- 1) způsob, jakým příjemce interpretuje a vnímá obraz
- 2) kontext, v němž je obraz vnímán

---

<sup>42</sup> Sztompka, P. Vizuální sociologie. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007, s. 94

Tato interpretace se nazývá diskurzivní, protože diskurz zdůrazňuje význam znaků a institucionálních kontextů.

Diskurz ve standardním smyslu tohoto termínu je tvořen jazykem a institucemi, v jejichž rámci je artikulován, užíván, zaváděn do oběhu, a také sociálními pozicemi těch, kteří jej užívají (rozlišujeme diskurz vědy, umění, medicíny atd.).<sup>43</sup>

Cílem je odhalení, komu je fotografický snímek adresován, kdo je skutečným adresátem a jakým způsobem tento adresát spoluvytváří význam snímku prostřednictvím „praxe dívání se“ odehrávající se v rámci určitých institucí. Při interpretaci je nutné identifikovat I. kategorii příjemců (charakteristiku – intencionálních i skutečných – adresátů obrazu) a za II. popis režimů příjmu (charakteristiku institucí, v jejichž rámci se obraz vytváří, sděluje a vystavuje a s tím spojených praktik dívání se na obraz, jeho čtení a interpretace).

### Přehledná tabulka interpretací

Perspektiva	Autora	Obrazu		Vnímání obrazu
Druh interpretace	Hermeneutická interpretace	I. Sémiologická interpretace (úvodní k II.)	II. Strukturalistická interpretace	Diskurzivní interpretace
Cíl	Zachytit intence jednatelů člověka	Odkrýt význam obrazu skrze znak či soustavu znaků – dekodování vizuálního jazyka obrazu.	Odkrytí sociálních struktur, skrytých denotací a konotací pozorovatelných situací.	Cílem je odhalení, komu je fotografický snímek adresován, kdo je skutečným adresátem a jakým způsobem tento adresát spoluvytváří význam snímku prostřednictvím „praxe dívání se“ odehrávající se v rámci určitých institucí.
Postup	Určit druh, ke kterému fotografie patří (novinářská, reportéřská, náhodná, oficiální atd.). Určit, zda se jedná o jednotlivý snímek či o sérii.	I. Charles Peirce: rozlišit mezi znaky tři druhy: ikony, indexy a symboly. II. Roland Barthes: rozlišit dvě úrovně obrazu: informační – denotovanou a	Rozlišení čtyř typů sociálních struktur: 1. interakční 2. normativní 3. kreační 4. šancí a nerovností vzhledem k moci.	Nutné identifikovat I. kategorii příjemců (charakteristiku – intencionálních i skutečných – adresátů obrazu) a za II. popis režimů příjmu (charakteristiku institucí, v jejichž rámci se obraz vytváří, sděluje a

<sup>43</sup> Sztompka, P. Vizuální sociologie. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007, s. 95

		symbolickou-konotovanou ( <i>studium</i> ) a dále zhuštěný, syntetický způsob sdělení významu ( <i>Punctum</i> ) III. U série snímků určit <i>syntagmatické</i> (lineární) a <i>paradigmatické</i> (zastupitelné) vztahy znaků. IV. Určení pro kterou oblast (sociálního života, prostředí, aktivit) jsou dané kódy charakteristické (kód náboženství, spotřeby atd.)		vystavuje a s tím spojených praktik dívání se na obraz, jeho čtení a interpretace).
Nástroj	Empatie (vcítění se do role autora snímku, do jeho situace, sociálního postavení atd.)	Znalost kultury – pravidel smyslu obrazu společných pro celou kolektivitu.	Znalost kultury – pravidel smyslu obrazu společných pro celou kolektivitu.	
Kontrola	Kritický postoj k sobě samému, snaha o eliminaci vlastních předsudků a stereotypů.			Dvě varianty: I. „testovat“ interpretaci na větším okruhu příjemců (shoda jejich vidění potvrzuje správnost interpretace), II. skrze větší počet snímků představujících podobné gesto, ale učiněné různými osobami a v různých situacích. Shoda gest ukazuje, že jejich smysl není náhodný ale jednotný (Millovo kritérium jediné shody).

### 5.5 Použití obrazu v sociálních a kulturních výzkumech

Čtyři díly knihy nazvané Vizuální výzkumné metody byly sepsány a editovány Peterem Hamiltonem v letech 2000-2001 na základě semináře, který proběhl na univerzitě Sv. Antonína v Oxfordu. Seminář se věnoval problematice použití obrazu v sociálních a

kulturních výzkumech. Účelem těchto seminářů bylo propojit symbolickou a empirickou výzkumnou tradici a vybudovat novou výzkumnou síť zakotvenou v mnoha odvětvích. Výzkumy publikované v knize Vizuální výzkumné metody se pohybují napříč sociologií, kulturními studiemi až k sociální antropologii a vzdělávání. Ve zmíněných seminářích byl kladen důraz na metodologii a dovednosti v oblasti používání a porozumění obrazům jako integrální součásti sociálního výzkumu. Seminář spojil zkušené výzkumníky či lidi s praxí v různých oborech: antropology, geografy, pedagogy, režiséry, spisovatele a umělce.

Znovuobjevení fotografie v sociálních vědách jako seriózní výzkumné metody je teprve nedávno a mimo jiné odráží expanzi digitálních technologií. Částečně je to také způsobeno kulturní změnou pozdních 80. let a začátku 90. let. Mnoho antropologů a sociologů se začalo zabývat vizuálními výzkumnými metodami v sociálních oblastech. K jejich významnému rozvoji přispěl také sociolog Howard Becker, který byl jedním ze spoluzakladatelů Mezinárodní asociace vizuální sociologie. Každý díl Vizuálních výzkumných metod se zabývá částečně jiným tématem. V prvním díle se autoři esejů a článků věnují problematice vizuálních výzkumů z hlediska historie a vývoje technologie až do dnešních dnů. Zvláštní pozornost také věnují historii umění, která vždy kladla důraz na analýzu obsahu a významu obrazů. Další díl se zaměřuje na objektivitu vizuálních záznamů. Tvrzení, že obraz je sám odrazem reality byla napadána tím, že obraz je nutno dekodovat a číst jako vizuální a sociální konvence. U těchto analýz se často uplatňují poznatky ze sémiotiky. Tuto debatu formují různé filosofické a praktické přístupy. Třetí díl je zaměřen na hlavní vizuální technologie (fotografii, tisk, video, webové stránky atd). Čtvrtý díl pojednává o možných metodách vizuálního výzkumu. Autoři, kteří přispěli do tohoto čtyřdílného sborníku, často volili zcela originální přístup i metodu výzkumu.

Velmi neobvyklý postup zvolila i Elizabeth Chaplinová, autorka pilotní studie nazvané: Obyvatelé ulice Jižní Londýn. Původním záměrem projektu bylo vytvořit fotografický záznam obyvatel každého domu v Londýnské ulici. Projekt se realizoval v květnu roku 2000, kdy byla pořízena fotografie všech obyvatel, kteří dali k projektu souhlas. Rezidenti byli fotografováni před svými domy. Elizabeth Chaplinová zvolila právě toto místo k portrétování, protože představovalo nejmenší možné riziko narušení jejich soukromí. Dále požádala každého rezidenta, aby ke svému snímku napsal titulek. Autorčin projekt byl navržen v duchu empirické tradice, kde každá fotografie představuje záznam informací a tyto fotografie jsou významnou součástí empirického výzkumu. Fotografické záznamy chápe jako hodnotné především ze sociologického hlediska, oceňuje to, že dokáží bezprostředně zachytit

každodenní život jednotlivce tak, jak by se to slovně nikdy nepodařilo. Titulky u fotografií slouží jako dodatečné informace.

Autorka studie vychází ze dvou předpokladů: za prvé, význam fotografie se odvíjí od toho, jak je klasifikována. To, jak je klasifikována potom závisí na tom, jakým způsobem vznikla. Fotografie vytvořené v rámci projektu Londýnská ulice, autorka klasifikovala jako záznam. Ovšem i tyto fotografie mohou mít další významy, např. v jiných sociálně-sémiotických vztazích atd.

Druhý předpoklad se zaměřuje na prvotní významy fotografií. Mizí hranice mezi „vytvořenou“ a „nalezenou“ fotografií. Autorka zachází se svými fotografiemi jako s nalezenými – fotografie jsou podle ní vždy nově interpretované podle kontextu. Jejich význam není nikdy fixní. Při realizaci projektu Elizabeth Chaplinová postupovala takto: vypsalas si jména možných účastníků podle volební listiny, v květnu roku 2000 kontaktovala dopisem každou domácnost v Londýnské ulici a představila jim svůj projekt. Zdůraznila, že projekt nemá komerční charakter a možná bude publikován. Za účast nabídla osloveným jednu vytištěnou fotografii jako dárek. Během realizace pilotní studie si Elizabeth Chaplinová vedla deník se zápisy z terénu. Po deseti dnech došlo k fotografování rezidentů. Z 36 domů se do projektu 30 zapojilo plně, 4 souhlasili s fotografováním pouze domu a 2 se zcela odmítli projektu zúčastnit. Následně autorka analyzovala získaný materiál takto: s fotografiemi pracovala jako s faktickým materiálem – záznamem obyvatel ulice Jižní Londýn během čtrnácti dnů v květnu 2000 (to byl první a hlavní účel projektu). Kvůli bezpečnosti účastníků projektu autorka změnila v publikovaném textu jméno ulice. Skutečnost, že někteří účastníci souhlasili s publikováním pravého jména v titulku fotografií, ukazuje na jejich velkou důvěru v autorku projektu. Proto také Elizabeth Chaplinová vynechala při publikování některé citlivé záznamy z deníku, aby tuto důvěru nenarušila. Na konci projektu uspořádala autorka vánoční párty pro všechny účastníky, kde jim ukázala všechny snímky včetně textů z deníku. Ohledně projektu byl vznesen pouze jediný dotaz: Co s nasbíraným materiálem bude autorka dělat?

Ve zhodnocení projektu Elizabeth Chaplinová uvádí, že si díky němu vytvořila představu, jaký je charakter Londýnské ulice. Tento projekt také podle ní může sloužit místnímu muzeu. Během fotografování získala pocit, že Londýnská ulice je živým, dýchajícím organismem mnoha vzájemně propojených událostí a procesů.

## **5.6 Město a obraz, rozbor města z hlediska imageability**

Představitelem zcela odlišných metod vizuálního výzkumu je Američan Kevin Lynch, teoretik environmentální urbanistické tvorby. Pracuje s pojmem „image“ a také zavádí kategorii



imageability. Ve svém základě je image „psychický otisk reality subjektivně přepracovaný do formy dojmu, obrazu skutečnosti“. Lynch „image“ chápe v souladu s touto definicí jako produkt dvousměrného procesu, který probíhá mezi pozorovatelem a jeho okolím. Prostředí je souhrn odlišných prvků a vztahů mezi nimi, které člověk vstřebává a uzpůsobuje podle svých osobních zájmů. Každý jednotlivec proto vnímá jednu skutečnost odlišným způsobem. Image je tvořen ze tří komponentů, z identity, struktury a významu. Právě tyto složky se podílejí na čitelnosti městského prostředí. V čitelném prostředí je snadné se zorientovat a skryté symboly se stávají srozumitelnými. Potřeba pohybovat se v jasně strukturovaném prostředí je společná všem živočichům.

„Schopnost identifikace a strukturování prostředí je existenčním vybavením každého zvířete. Zvíře užívá poznávacích kapacit jako je smysl pro barvu, tvar a pohyb, rozlišuje světelnou intenzitu, chuť, zvuk a hmatové vjemy. Vycítí těžiště věcí a snad vnímá i elektrické a magnetické pole. Tento orientační smysl vede stejně ptáky i mořské plže, putující mikrokrajinou povrchu skal, jak o tom píše odborná literatura.“<sup>44</sup>

Lidé se orientují tak, že používají a třídí smyslové podněty, které jsou vysílány z vnějšího světa. Opak orientace je ztráta. Již samotné slovo ztráta v nás vyvolává velké obavy a strach. Tyto pocity jsou opodstatněné. Každý živý tvor se nutně potřebuje orientovat, aby se dostal do svého úkrytu, rozeznal nebezpečí, aby našel svoji potravu atd. Proto i město všemožně pomáhá lidem prostřednictvím informačních tabulí s plánem města, letáků s mapkami, aby se v tak složitém prostředí neztratili. Výzkumy je ověřeno, že přehledné prostředí má vliv i na duševní zdraví člověka, který si tak lépe utváří obraz o sobě samém. V přehledném prostředí se snižuje míra kriminality a obyvatelům hrozí menší riziko propadu na sociální dno.

Krajina s výraznými prvky podporuje paměť a meziskupinovou komunikaci. Primitivní národy zapojovaly výrazné prvky krajiny do děje mýtů, a tak lidem zprostředkovávaly odpovědi na základní lidské otázky. Čitelné prostředí má pro člověka význam nejen z hlediska praktického, ale také mu poskytuje citovou oporu. Pokud se řád, kterým se vyznačuje láska, vyskytuje i v městské krajině, pomáhá lidem udržovat stabilnější citová pouta. Lidé se rádi rozpomínají na charakteristické, jasné rysy prostředí, které si pamatují např. ze svého rodného města a tyto vzpomínky jim pomáhají i při navazování nových citových pout. Čitelnost prostředí ovšem neznamená, že by se z něj měla zcela vytratit

---

<sup>44</sup> Lynch, K. Obraz města. Praha: Polygon, 2004, s. 3

tajemnost, labyrinty a nečekaná překvapení. Právě naopak. Lidé se rádi ztrácejí ovšem za předpokladu, že z těchto labyrintů vede v určitém místě jasná cesta ven. Je tedy žádoucí, aby město jako celek působilo přehledně, avšak na určitých místech může docházet ke „vzrušujícím“ a chtěným ztrátám např. v zrcadlových bludištích.

Kategorie imageability vyjadřuje souhrn vlastností pozorovaného objektu, které se podílejí na utváření jeho silné image. Tyto vlastnosti zahrnují barvu, tvar, upravenost, unikátnost, tj. cokoliv, co poutá na objektu naši pozornost. Výrazné objekty se podílejí na zřetelnosti a čitelnosti celého okolního prostředí. Motivují nás k tomu, abychom poznávali věci kolem sebe více do hloubky, lákají nás k dalším objevům. Umožňují nám chápat město jako celek, jako síť pevně propojených částí.

Rozbor města podle Kevina Lynche je průkopnický a je tudíž soustředěn především na rozvíjení nových koncepcí a metod. Rozbor byl proveden ve třech amerických městech: v Bostonu ve státě Massachusetts, v Jersey City v New Jersey a v Los Angeles v Kalifornii. Tato tři města byla vybrána po pečlivém zvážení, kvůli svým výrazným odlišnostem v oblasti imageability.

„U každého zmíněného města jsme vypracovali dva základní rozborů:

1. Školený pozorovatel provedl systematický průzkum přímo v terénu. Zmapoval přítomnost rozmanitých prvků i jejich zřetelnost. Hodnotil silné a slabé stránky jejich image, spojitosti i nespojitosti a další vzájemné vztahy. Všiml si zvláštních kladů a záporů ve struktuře image. Tato subjektivní hodnocení vznikala na základě bezprostředního vnímání prvků v prostředí.
2. S malým vzorkem místních obyvatel jsme vedli dlouhé rozhovory, v nichž jsme se snažili evokovat jejich vlastní představy o konkrétním prostředí. Rozhovor zahrnoval popis, určení polohy, skicování a imaginární vycházky. Dotazováni byli nejen ti, kdo v daném prostředí bydlí nebo zde již dlouhou dobu pracují, ale i lidé, kteří se do místa svého bydliště či pracoviště touto zónou přepravují.“<sup>45</sup>

Boston je obchodní centrum a má metropolitní význam. V hustě obydlených oblastech žijí lidé z rozdílných sociálních vrstev; najdeme tu blízko sebe slumy i rezidence pro vyšší třídy. Pro všechny dotázané představuje Boston osobité město s typickými čtvrtěmi propojenými křivolakou a matoucí sítí cest. Boston je vnímán jako místo, kde se starobylé, historické

---

<sup>45</sup> Lynch, K. *Obraz města*. Praha: Polygon, 2004, s. 15

budovy mísí s několika novými prvky. Výsledky výzkumu ukázaly, že téměř žádný Bostňan nezná své město do větších podrobností, mnoho detailů jim uniká. Na vině je zmatená, beztvářá kompozice jednotlivých čtvrtí. Situace by se pravděpodobně zlepšila, pokud by čtvrtě získaly výraznější a jasnější strukturu.

Za hlavní problém v image města Bostonu je považován zmatek, vyplývající z nevyhraněných lokalit, vágně naznačené hranice a izolovanost, přerušená kontinuita, dvojsmyslnost, nedostatek charakteru. Výskyt „silných“ míst je chápán jako velký potenciál image.

Další rozebírané město je Jersey City. Toto město již na první pohled nepůsobí nijak pozoruhodně, máte spíše pocit, že se tudy pouze projíždíte než, že se zde bydlíte. Neláká nikoho k zastavení. Nemá jeden střed, ale čtyři až pět středů. Procházka ulicemi je nepříjemná, protože vás nutí vstřebávat fádnost, pach a špínu města. Z výzkumu vyplynulo, že ačkoliv zde někteří lidé bydlí již mnoho let, nemají o městě ucelenou představu. Ve skicách plánu města byla často zakreslena bílá místa a většina území nebyla prokreslena do detailů. Jeden z dotazovaných označil za nejbolestnější skutečnost v Jersey City, že se zde nenachází nic, o čem by cizinec mohl říci, že je to krásné.

„Zjevně nedostatečná imageabilita se projevuje i v pocitech obyvatel města, byť tu žijí už dlouhou dobu. Bývá to provázáno rozmrzelou neschopností zorientovat se, stejně jako rozlišit a popsat části celku. A přece má toto chaoticky působící seskupení svůj systém. Vytvářejí ho sami lidé tím, že se soustřeďují na malé záchytné body, i tím, že přesouvají svoji pozornost z viděné reality na jiné aspekty.“<sup>46</sup>

Poslední z této zkoumané trojice měst je Los Angeles. Dotazovaní lidé byli s vybranou částí města velmi dobře obeznámeni, protože zde pracovali jako zaměstnanci místních úřadoven a obchodů.

„Jádro metropole je nabitá různými významy a aktivitami. Je zastavěno velkými významnými budovami v téměř pravidelné uliční síti. Avšak některé jeho rysy vytvářejí méně vyhraněný image než třeba v Bostonu. Především je tu patrná jistá decentralizace metropolitního regionu, přičemž jeho ústřední část se dá jen s nadsázkou nazvat centrem města. Ale vedle toho je tu několik dalších základních jader, podle nichž se lidé mohou orientovat. Střední část města žijící čilým obchodním ruchem ale již nepředstavuje to nejlepší místo k nákupu. Proto sem

---

<sup>46</sup> Lynch, K. Obraz města. Praha: Polygon, 2004, s. 32

mnoho obyvatel ani nevstoupí, jak je rok dlouhý. Za druhé tu stereotypní a nerozrůzněné schéma ulic neumožňuje bezpečně nacházet to, co hledáme. A za třetí jsou hlavní aktivity tak roztahané v prostoru a tak proměnlivé, že to oslabuje jejich účinek. Identifikace, která vzniká jen kontinuitou historického procesu, je narušena stálou přestavbou.“<sup>47</sup>

Neustálou přestavbou se lidé snaží vtisknout městským prvkům jedinečný charakter, přesto se jim to nedaří. Ačkoliv místa nejsou příliš osobitá a jsou tedy snadněji zaměnitelná, nepanuje zde takový chaos jako v Jersey City. Centrum města je přirozeně uspořádané. Téměř jedinou ulicí, kterou každý z dotazovaných dokázal přesně určit, je ulice Broadway. Soustředují se v ní největší obchodní aktivity ve středu města. Ulicí proto proudí denně velké davy lidí, kteří využívají služeb místních obchodů, biografů atd. Ve středním úseku bydlí v domech příslušníci etnických menšin a lidé s malým příjmem, přes den zaplňují celou část této ulice. Ostatní obyvatelé mají toto místo spojené se strachem, a tak se mu snaží pokud možno vyhnout. Nejvíce se však v této nákupní ulici vyskytuje elitní enkláva a vyšší střední vrstva.

„Střed Los Angeles se hodně liší od vizuálního chaosu Jersey City a je celkem bohatý i na budovy, které slouží jako významné prvky. A přece, vyjma abstraktně pojaté, spíše monotónní uliční sítě, je těžké si vše srovnat a představit si město jako určitý celek. Chybí zde silné zevšeobecňující symboly. Broadway a Pershing Square (uzel tvořený dvěma nákupními ulicemi – Broadway a 7. ulicí) mají nejvýraznější image, ale lidem ze střední třídy se jeví jako cizí a málem hrozné místo. Vlastně je nikdo nepopisuje jako příjemné a krásné. Přitom malá zanedbaná Plaza (uzel, historický záchytný bod města) a objekty, které plní nákupní a zábavní funkci v horní části 7. ulice, jsou jediné významné prvky, které mají lidé skutečně rádi. Jeden tázaný se vyjádřil, že stará Plaza na jednom konci a nový Wilshire Boulevard na straně druhé jsou jediné části města, které mají opravdu osobitý charakter. Tím i jakoby shrnul celý image Los Angeles. Místnímu image chybí hodně čitelného charakteru, stability a příjemného obsahu centrálního Bostonu.“<sup>48</sup>

Cílem tohoto zkoumání bylo zjistit míru imageability v odlišných městech. Vysoká míra imageability, která je obyvateli většinou vnímána velice pozitivně a je tedy i pro město žádoucí, může mít v některých případech negativní vliv na další společenský rozvoj.

---

<sup>47</sup> Lynch, K. *Obraz města*. Praha: Polygon, 2004, s. 32-33

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 42-43

V každém městě jsou totiž potřeba i místa s nízkou zřetelností, aby motivovala společnost k dalšímu růstu.

„Chceme-li, aby prostředí vyvolávalo bohaté a živé image, je také nutné, aby tyto image byly sdělitelné a schopné přizpůsobovat se praktickým potřebám, rozvíjet se v nových souvislostech, s novými významy a s novou poezií. Cílem tohoto vývoje bude prostředí s velkou imageability, které ale zároveň bude mít možnost dalšího vývoje.“<sup>49</sup>

Míru imageability v městském prostředí je možné zkoumat, jak již bylo naznačeno, následujícími způsoby: prostřednictvím interview, spojeného se skicováním mapy města s detailním popisem svých cest (za prací, na nákup atd.) a charakteristikou nejvýraznější a nejživější městské části podle své představy. Výsledky dotazování byly porovnávány s poznatky z průzkumů v terénu, které provedli sami autoři této metody.

Jako nejnáročnější část výzkumu se ukázala fáze verbálního popisu výrazných znaků města. Přes některé obtíže spojené s technickým vybavením (nedokonalé snímání záznamů při průzkumu v terénu), výsledky této studie potvrdily existenci konzistentního image města.

„Průběžné přestavování města způsobuje lidem problémy, protože musí přizpůsobovat image vnějším změnám. Osídlení má čím dál více prvků proměnlivosti a nestálosti, takže je mimořádně důležité vědět, jak udržet kontinuitu image během těchto převratných změn. Jak se image přizpůsobuje změnám a jaké jsou meze těchto změn? Kdy je skutečnost ignorována nebo deformována, aby byla zachována dosavadní rozvržení? Za jakých okolností dochází k úplnému rozbití image a co to může pro člověka znamenat? Jak se můžeme vyhnout tomuto zhroucení zachováním fyzické kontinuity a jak by se pomohlo utváření nového image, když už se zhroucení předešlého image stalo skutečností?“<sup>50</sup>

V praxi zkoumání imageability může přispět ke zkvalitnění městského plánování. Možnosti této metody jsou stále otevřené a je možné, že v budoucnosti se její uplatnění ještě rozšíří.

---

<sup>49</sup> Lynch, K. *Obraz města*. Praha: Polygon, 2004, s. 143

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 163

## **6. Sondy s využitím vizuálních výzkumných metod**

Praktickou část práce tvoří čtyři sondy z kulturní oblasti, ve kterých byly využity vizuální metody výzkumu<sup>51</sup> v kombinaci s dalšími metodami. Uvedené sondy slouží především k ukázání využitelnosti vizuálních výzkumných metod v oblasti kultury, jejich cílem není získání objektivních dat.

### **6.1 Sonda (1): Srovnání různých typů galerií**

Hlavním cílem této sondy bylo porovnat tři různé typy galerií: klasickou galerii, alternativní výstavní prostor a virtuální galerii. Sondu jsem zaměřila jak na návštěvníky galerií, tak i na samotné umělce, kteří v těchto prostorech vystavují svá díla, případně zde i tvoří.

První dvě části sondy byly realizovány v létě roku 2010 na těchto místech: v galerii Českého centra Praha a v objektu Tacheles v Berlíně, kde vystavují a tvoří umělci z celého světa. Tyto výstavní prostory jsem si vybrala z následujících důvodů: v galerii Českého centra Praha jsem v době realizace sondy současně pracovala i jako recepční a tudíž jsem tuto galerii velmi dobře znala, objekt Tacheles v Berlíně zase významně kontrastuje s klasickými galerijními prostory zejména co se týče multifunkčnosti daného prostoru. Objekt Tacheles je také známý svojí atraktivností a vysokou návštěvností. Třetí část sondy je věnována internetovým galeriím.

#### **První část sondy: České centrum Praha (klasická galerie)**

První část sondy se uskutečnila v sobotu 12. června 2010 v galerii Českého centra Praha v době, kdy je galerie běžně otevřena pro veřejnost, tedy od 12. do 18. hodiny. V této části sondy jsem se soustředila na bližší poznání návštěvníků galerie Českého centra Praha, sledovala jsem jejich pohyb po galerii a zjišťovala důvody, proč se rozhodli navštívit právě tuto galerii. K výzkumu jsem zvolila metody: psaný záznam – deník, nestrukturovaný rozhovor, tištěný dotazník a portrétní fotografie, které sloužily jako samostatný dokument a zároveň jako materiál k dalšímu rozboru. Sonda probíhala následovně: o pohybu a celkovém chování návštěvníka v galerii jsem si s jeho souhlasem vedla deníkový záznam,

---

<sup>51</sup> Vizuální výzkumné metody jsou používány zcela individuálně v závislosti na zkoumaném tématu. Proto také existuje celá škála různorodých přístupů k této problematice. Výhodou vizuálních výzkumných metod je jejich velká přizpůsobivost, která ovšem může být i zavádějící. Tyto metody jsou dnes používány ve všech vědeckých disciplínách a jejich specifikem je překračování hranic vědy. Pod pojmem vizuální výzkumné metody se může ukrývat např. složitý systém využití fotografie jako výzkumného nástroje, ale i samotný rozbor obrazového materiálu na základě teoretických znalostí z oblasti psychologie obrazu a dalších souvisejících oblastí. Vizuální výzkumné metody jsou používány jak k výzkumu konkrétních jevů, tak i abstraktních problémů.

na konci prohlídky jsem ještě s každým návštěvníkem vedla nestrukturovaný rozhovor a požádala návštěvníka o doplnění tohoto tištěného dotazníku:

1. Proč jste přišel/a do galerie?
2. Jak často chodíte do galerií?
3. Jaký je váš vztah k umění?

Osobní data

Pohlaví:

Věk:

Národnost:

Zaměstnání:

Místo bydliště (město atd.):

Poté jsem návštěvníky jednotlivě vyzvala, aby si vybrali obraz, který se jim nejvíce líbí a před ním jsem je vyfotografovala.

Tato část sondy je inspirována metodou Elizabeth Chaplinové a je popsána výše v textu v kapitole nazvané Použití obrazu v sociálních a kulturních výzkumech a dále interpretacemi fotografií Johna Bergera publikovaných v knize O pohledu v kapitole Tmavý oblek a fotografie. Elizabeth Chaplinová, autorka studie Obyvatelé ulice Jižní Londýn přistupuje k fotografii v duchu empirické tradice, fotografii chápe jako záznam reality, její hodnota spočívá ve schopnosti bezprostředně zachytit každodenní život jednotlivce. John Berger se v kapitole Tmavý oblek a fotografie zabývá sérií fotografií od Augusta Sander, jejichž cílem bylo najít „archetypy reprezentující bez výjimky každý osobnostní typ, společenskou vrstvu a podvrstvu, profesi, životní poslání i formu sociálních výsad“<sup>52</sup>. Berger tyto fotografie chápe jako srovnávací, poukazuje na rozdílnou fyziognomii a oblečení lidí zachycených na snímcích. Při rozboru používá jednoduché metody: zakrývá zobrazeným postavám hlavy a snaží se odhadnout jejich společenské postavení pouze na základě šatů spolu s dalšími fyziognomickými prvky.

---

<sup>52</sup> Berger, J. O pohledu. Praha. Fra: 2009, s. 42

## Výsledky první části sondy

Fotografie číslo 1



Na fotografii číslo jedna jsou zachyceni první návštěvníci galerie. Jedná se o italsko – německou rodinu Tresholdových. Těsně po otevření galerie ve 12:00 do místnosti vběhla jako první z celé rodiny paní Anette. Těsně za Anette přiběhl i její syn Marco. Anette se narychlo rozhlédla po galerii a bylo vidět, že ji výstava okamžitě zaujala. Poprosila jsem ji, zda by se zúčastnila mého výzkumu a ona souhlasila. Zeptala se ještě na vstupné a když zjistila, že je zdarma, zaradovala se a pokračovala rychle dál v prohlídce. Po chvíli vešel do galerie i její manžel Roberto. V tu dobu se již Anette se synem nacházela v další místnosti galerie a nebyla tedy od vstupu vidět. Spíše než obrazy Roberta zajímalo, kde se právě nachází jeho manželka se synem. Poté, co Roberto svoji manželku i syna našel, si výstavu ještě společně všichni tři prohlédli. Když se vrátili zpět na začátek výstavy, požádala jsem je, zda si mohu vytvořit jejich portrétní snímek před jimi vybraným obrazem. Ochotně souhlasili a po krátkém zaváhání se nechali portrétovat před obrazem znázorňujícím Kavkův Zámek. Fotografický



portrét jsem pořídila ve 12:06. Poté jsem poprosila Anette a jejího manžela o vyplnění dotazníků, s čímž ochotně souhlasili. Neváhali vypsát celé své jméno a věk a Anette vyplnila i své povolání. Anette Tresholdové v den provádění sondy bylo 43 let, jejímu manželovi 45 let a synovi Marcovi 8 let. Na otázku, proč přišli do galerie, Anette odpověděla, že je povoláním učitelka umění, a proto ji umění zajímá. Roberto na tuto otázku odpověděl, že do galerie přišel jako doprovod své ženy, umění ho jinak příliš nezajímá. Dále jeho žena v dotazníku vyplnila, že chodí do galerie často a ráda, vztah k umění má daný profesí. Roberto do galerie většinou nechodí.

#### *Rozbor fotografie:*

Fotografie zobrazuje rodiče a jejich dítě před obrazem Kafkova Zámku. Všichni tři jsou oblečení do pohodlného sportovního oděvu, který je ideální pro delší prohlídku města v horkém letním dni. Jejich obuv má rovněž sportovní charakter, dítě i matka mají na sobě sandály, otec má uzavřenou sportovní obuv. Matka drží v ruce mapu, „atribut“ turistů. Jako jediná má přes rameno kabelu, ve které pravděpodobně nese důležité dokumenty např. pas. Otec i matka mají na ruce výrazné hodinky, jakoby je čas stále hnal někam dál. Pohodlný oblek, který mají na sobě, zcela odpovídá jejich programu v Praze, tj. projít za den co nejvíce pamětihodností. Na základě této fotografie můžeme vyvodit, že se jedná o rodinu ze střední třídy, která navzdory svým omezeným časovým možnostem vnímá návštěvu galerie jako důležitou součást trávení volného času.

## Fotografie číslo 2



Téměř o hodinu později ve 13:00 zavítala do galerie další žena. Jakmile jsem jí pověděla o probíhajícím výzkumu, nadšeně s účastí souhlasila. V galerii se dobře orientovala. Byla velmi přátelská a představila se jako žurnalistka. Narozdíl od předchozích návštěvníků si paní novinářka přečetla informace o výstavě vyvěšené na stěně galerie. Dále se v prostoru galerie pohybovala velmi rychle a u žádného obrazu se příliš dlouho nezastavovala. Na závěr mi ochotně vyplnila dotazník, kde uvedla věk 62 let, národnost českou a bydliště Prahu. Na otázku proč přišla do galerie, odpověděla, že sleduje všechno umění, staré i nové, a potom je porovnává. Do galerie chodí denně a její vztah k umění je výrazně dán její profesí – raději píše o výstavách než o technice, autech a ropných haváriích. Paní novinářka se nechala vyfotografovat opět jako většina ostatních návštěvníků před obrazem nazvaným Zámek. Snímek byl pořízen ve 13:31.

### *Rozbor fotografie:*

Fotografie zobrazuje ženu ve středních letech před obrazem Kavkův Zámek. Její lehké letní šaty s romantickými květy působí pohodlně a zároveň společensky. Žena je rovněž obuta do pohodlné obuvi. Nechala se portrétovat bokem k fotografovi, jakoby tím vyjadřovala, že nestojí o to, být středem pozornosti. Podle fotografie můžeme určit, že se jedná o ženu ze střední třídy, která vnímá návštěvu galerie i jako určitou společenskou událost.

### Fotografie číslo 3



Krátce po 13. hodině vstoupil do galerie mladý introvertní muž. U vstupu jsem jej seznámila s probíhající sondou a i on s účastí souhlasil. Po galerii se pohyboval pomalu s cílem si vystavená díla dobře prohlédnout. Veškeré informace na stěnách si pečlivě četl včetně názvů děl. Když se vrátil do vstupní části galerie, vzal si dotazník a pomalu s rozvahou jej vyplnil. V dotazníku uvedl, že mu je 27 let, pochází z České Lípy, jeho národnost je česká a pracuje jako chemik. Na otázku, proč přišel do galerie, odpověděl, že viděl reklamu v médiích a šel zrovna kolem. Do galerie chodí pravidelně každý měsíc. Jeho vztah k umění je kladný. Umění podle něho patří ke vzdělání člověka a rozvíjí osobnost. Obraz k portrétování pečlivě vybíral, nakonec zvolil malbu v druhé místnosti nazvanou Milenci – Osud. Portrétní fotografie byla pořízena ve 13:36.

#### *Rozbor fotografie:*

Mladík je oblečen do volné kostkované košile, manšestrových kalhot a je obut do sportovních sandálů. Na pravé ruce má hodinky a přes rameno drží menší brašnu. Jistá nedbalost

v oblečení, typ kabely oblíbené mezi studenty včetně mládí portrétovaného naznačují, že se jedná o studenta. Nestojí ve středu fotografie, ale nechává vyniknout i samotný obraz, který si k portrétování vybral. Jeho póza se vyznačuje určitou sevřeností, jakoby se uzavíral před světem. Pravou rukou si přidržuje tašku, což mu dodává jistotu. Podle fotografie mladík rovněž pochází ze střední třídy.



Šestý a zároveň poslední návštěvník galerie přišel krátce po 14. hodině. Byl to muž, cizinec středního věku, robustní postavy, s prošedivělými vlasy, výraznými silnými brýlemi, stylově oblečený v černou košili a černé kalhoty. V ruce držel profesionální fotoaparát. Se sondou souhlasil. Nejdříve si přečetl informace k výstavě, a potom se vydal na prohlídku. Obrazy si prohlížel pečlivě z různých vzdáleností. Když byl již na odchodu z galerie, požádala jsem ho ještě jednou o doplnění dotazníku. Vzal si dotazník a rychle jej vyplnil. Podle dotazníku mu bylo 50 let, jeho národnost byla německá a povoláním byl umělec. Do České republiky přijel na 2 dny. Do galerie chodí neustále. Fotografování dodatečně odmítl, ale ukázal mi alespoň obraz, který se mu nejvíce líbí. U obrazu, který vybral, je tento citát spisovatele Bertholda Brechta: „Můj synu, darovala jsem ti boty a hnědou košili. Kdybych věděla, co vím dnes, raději bych se oběsila.“ Fotografie obrazu byla pořízena těsně po umělcově odchodu z galerie ve 14:39.

### *Rozbor fotografie:*

Poslední návštěvník galerie se rozhodl pouze ukázat obraz, který se mu nejvíce líbil. Malba tak zcela zastupuje osobnost návštěvníka. Na obraze vidíme církevní postavu spolu s hlavou Franze Kafky a jakýmsi malým neurčitě vypadajícím dítětem, které má ruce nad hlavou – zaujímá tedy postoj, který vyjadřuje protivníkovi, že se dotyčný vzdává. Tři postavy spolu na obraze komunikují prostřednictvím gest a mimiky. Přestože nemluví, dobře chápeme napjatost situace a jakési zoufalství, které k nám z plátna promlouvá.

### **Vyhodnocení první části sondy:**

#### **Výhody zvolené metody**

Kombinaci metod deníkového záznamu, nestrukturovaného rozhovoru, tištěných dotazníků a fotografií chápu jako velmi vhodnou. Deníkový záznam, který jsem si vedla o každém návštěvníkovi, mi umožnil zjistit, jak se lidé hned od prvního vstupu do galerie v tomto prostoru chovají. Skrze spontánní, nestrukturovaný rozhovor, který jsem se všemi návštěvníky navázala, jsem získala další zajímavé informace a podrobnosti o jejich životě. Také díky tištěnému dotazníku jsem nasbírala zajímavá data, odpovědi na základní otázky: proč jste přišel/a do galerie, jak často chodíte do galerií, jaký je váš vztah k umění. Samotný akt portrétování se v této sondě osvědčil jako vynikající nástroj dávající podnět k diskuzi a celkově zvyšující přitažlivost sondy pro účastníky. Většina z nich možnost nechat se vyfotografovat a vybrat si obraz, před kterým se budou portrétovat, chápala jako příležitost k hravému navázání delšího rozhovoru. Fotografie v tomto výzkumu mají velkou výpovědní hodnotu, protože přímo zobrazují účastníky sondy a poskytují tak nezkreslené informace o jejich věku, pohlaví a možném sociálním postavení. Fotografie také umožňuje všimnout si drobných gest a mimiky, které při běžném rozhovoru nejsme schopni postřehnout.

### **Vyhodnocení**

Do galerie v den, kdy sonda probíhala, přišlo 6 lidí, z toho 5 dospělých a jedno dítě, které se sondy zúčastnilo pouze částečně. Mezi účastníky sondy byli dvě ženy, tři muži a jeden chlapec. Nejstaršímu návštěvníkovi galerie v den, kdy sonda probíhala, bylo 62 let, nejmladšímu 8 let. Jako povolání účastníci uvedli: učitelka umění, žurnalistka, student, chemik, umělec, jeden z účastníků své povolání neuvedl. Jejich národnost byla česká (2 respondenti), německá (2 respondenti) a italská (1 respondent). Celkově se plně do projektu zapojili všichni dospělí respondenti kromě jednoho, který se odmítl nechat portrétovat před

obrazem. Sonda odhalila profil úzké skupiny lidí, kteří přicházejí do galerií, konkrétně do galerie Českého centra Praha. Typickým návštěvníkem galerie je muž či žena v produktivním věku se zájmem o umění, který je dán alespoň zčásti profesí. Nejčastější motivací návštěvy galerie je profesní růst, rozvoj vlastní osobnosti. Řada návštěvníků přichází do galerie plánovaně a pravidelně např. na základě předchozí reklamy v médiích, ale najde se i další početná skupina, která do galerie přichází neplánovaně, často se jedná o turisty, kteří objeví galerii náhodou v rámci např. víkendové návštěvy Prahy. Na základě rozboru snímků návštěvníků můžeme určit, jak vnímají samotnou instituci galerie. Skutečnost, že většina návštěvníků přišla do galerie oblečena velmi ležérně, svědčí o tom, že návštěvníci chápou návštěvu galerie jako neformální záležitost a je pro ně spíše příležitostí k uvolnění a relaxaci. Navzdory tomu, že se jedná o užší skupinu lidí, kteří galerie přímo vyhledávají, plní tato instituce i v dnešní době významnou funkci v oblasti dalšího vzdělávání a trávení volného času. První část sondy hodnotím jako úspěšnou, protože dokázala dobře určit profil návštěvníka galerie, jeho motivaci proč do galerie přichází a jak se v tomto prostoru chová a cítí.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Dodatečné informace k první části sondy:

#### **Informace k výstavě v době probíhání sondy**

Informace o výstavě SOFIE GANDARIAS: KAFKA, EL VISIONARIO, která probíhala v Českém centru v den výzkumu: „Výstava španělské výtvarnice Sofie Gandarias Kafka, el Visionario (Kafka vizionář), jejímž námětem je život a dílo velkého spisovatele, ale také dějiny 20. století, byla v galerii Českého centra Praha a v Institutu Cervantes vystavena od 9. 6. do 16. 7. 2010.

Postava Franze Kafky, podobně jako jeho dílo, fascinují již po léta mnohé umělce i spisovatele. A ačkoliv by se mohlo zdát, že je toto téma zvláště zde v Praze vyčerpané, objevují se stále nové ‚kafkovské‘ interpretace. Jednou z nich je cyklus velkoformátových maleb španělské umělkyně Sofie Gandarias. Kafka, el Visionario je první výstavou Sofie Gandarias v České republice. Série maleb vznikla v rozmezí tří let (2006 - 2008) a svým obsahovým i formálním pojetím navazuje na práce z předcházejících období. Podobně jako například v sérii obrazů *Primo Levi* (2000) nebo *IIS NY* (2001), zpracovává umělkyně i v případě pražské výstavy mezní historické události a katastrofy uplynulého století. Recepce Kafkova života je u Gandarias spojená s katastrofálními důsledky holocaustu. Malby jsou prostoupeny symboly smrti a války. Na pozadí obrazu *Milenci* (2006) lze spatřit vstupní bránu do koncentračního tábora.“ Zdroj: <http://www.czechcentres.cz>, sekce pro média [13.6. 2010]



## **Druhá část sondy: Tacheles (alternativní výstavní prostor)**

### **Stručný úvod do historie domu Tacheles**

V židovské čtvrti někdejšího východního Berlína poblíž Nové synagogy se nachází jedno z nejznámějších alternativních uměleckých center na světě, dům Tacheles. Slovo Tacheles znamená v jazyce *jidiš* upřímný, pravdivý. Dům byl takto pojmenován proto, že v bývalém východním Německu měli umělci velké problémy s cenzurou. Nemohli se vyjadřovat přímo, ale museli své zprávy šifrovat. Historie tohoto domu sahá až do roku 1907, kdy byl vybudován jako obrovské nákupní centrum. V relativně krátkém čase však nákupní centrum zkrachovalo. Během druhé světové války se zde usídlilo vrchní velitelství SS a budova se stala cílem útoků spojeneckých bombardérů. Poté byl objekt dlouhá léta nevyužíván. Až krátce před rokem 1990 rozhodla vláda o jeho konečné demolici. Tomu však zabránila skupina jeho nových obyvatel – umělců, kteří Tacheles ve stejné době objevili a začali využívat jeho prostory jako ateliéry, galerie a koncertní sály. V současnosti je zde celkem třicet ateliérů, kde tvoří a vystavují desítky umělců z celého světa. Umělci platí za své ateliéry symbolický nájem společnosti Fundus. Do Tacheles každoročně zavítá kolem 300 000 návštěvníků. Pětipatrová budova je otevřena 24 hodin denně, proto je možné návštěvu naplánovat kdykoli. Pravidelně jeden víkend v měsíci je najednou otevřeno všech třicet ateliérů a je zde také další doprovodný program: koncerty a divadelní představení.

### **Cíl a realizace druhé části sondy**

V rámci realizace druhé části sondy jsem dne 21. 6. 2010 navštívila několik ateliérů v Tacheles za účelem poznat umělce, kteří zde tvoří a vystavují. K účasti v sondě jsem vyzvala celkem tři místní umělce různých národností: Japonce, Italku (v době průběhu sondy byla i kurátorkou výstav v Tacheles) a Bělorusa. Zajímalo mě především, proč přišli do Berlína, jaké umění zde tvoří a jak se jim v Tacheles pracuje.

### **Použité metody**

V této části sondy jsem využila těchto metod: rozhovor zaznamenaný na diktafon a dokumentární fotografie, které částečně sloužily i jako materiál k dalšímu rozboru.

**Výsledky druhé části sondy:** přepis rozhovorů s jednotlivými umělci, fotografický záznam (portrét a dílo umělce), vyhodnocení

**Japonský malíř Kurihara (27 let), fotografie číslo: 1, 2**

Fotografie číslo 1





**Kdy a proč jste přijel do Berlína?**

Před třemi lety. A proč? Kvůli inspiraci. Berlín je velmi inspirativní město.

**Studoval jste umění?**

Na školách jsem nestudoval. Ale sám jsem se snažil v této oblasti rozvinout své nadání intenzivní tvorbou. V Japonsku jsem pracoval v bance jako manažer. Ovšem mojí touhou vždy bylo odstěhovat se do Evropy a zde pracovat jako umělec.

**Jaká je situace umělců v Japonsku?**

V současnosti se příliš nezabývám situací umělců, kteří žijí v Japonsku. Ale obecně se dá říci, že umělecká scéna je tam velmi konzervativní zejména ve srovnání s Berlínem. Pokud chcete pracovat jako umělec, musíte studovat na nějaké umělecké škole a já opravdu nemám rád školy. Proto jsem také odešel. Místo toho, abych chodil na univerzitu, raději jsem cestoval po Evropě. Po půl roce cestování jsem se usadil v Berlíně. Mnoho japonských umělců odchází do ciziny. Někteří z nich žijí i v Berlíně. Ale většina z nich se neživí pouze uměním, pracuje například v japonských restauracích.

### **Myslíte si, že byste se v Japonsku jako umělec uživil?**

Určitě ne. Situace je tam jiná než v Evropě, tam je to obtížnější. Lidé se chodí na umění pouze dívat do galerií a to ještě jen na známé umělce. Obrazy si nekupují. Kdybych se v Evropě proslavil a stal se známým umělcem, potom bych se mohl vrátit do Japonska a žít v mé rodné zemi. Pokud jste známý umělec, mají o vás galerie zájem i v Japonsku. Můžete své obrazy prodávat do sbírek galeriím. Rád bych se do Japonska někdy vrátil. Možná, že se to podaří, ale zatím nevím.

### **Jste v Berlíně spokojený?**

Docela ano. Podmínky pro malování jsou zde dobré. Je mnoho věcí, které chci ještě v tvorbě a malování objevit. Rád bych své umění také vystavil v nějaké významnější místní galerii, pokud to bude možné.

### **Je obtížné žít v Berlíně kvůli kulturní odlišnosti?**

Pokud někdo chce žít v Berlíně a ví, co zde bude dělat, potom to není těžké. Navíc mezi Japonskem a Německem existuje silná ekonomická provázanost. Pro Japonce je snadné získat víza do Německa.

### **Jak trávíte svůj volný čas?**

Většinou s přáteli. Jdeme společně na pivo do hospody nebo jdeme do kina.

### **Co zde nejraději jíte?**

Většina jídel dostupná v Berlíně mi nechutná, proto si raději sám vařím. Nejčastěji si připravuji nudle se zeleninou, je to také levné.

### **Plánujete v budoucnosti změnit město a dál cestovat ?**

Nejsem si jistý. Nyní jsem tady v Berlíně, pracuji zde a vystavuji svá díla, ovšem pokud by to bylo možné, rád bych tvořil a vystavoval i jinde v Evropě například v Anglii nebo ve Španělsku. Lituji trochu, že nemluvím německy. Nyní nemám čas ani peníze, abych se mohl učit nový jazyk, většinu času trávím prací v ateliéru. Až budu mít více volna, chci se samozřejmě začít učit němčinu.

### **Žijete v Berlíně v nějaké komunitě umělců?**

Mezi umělci z Tacheles se známe, ale nežijeme jako komunita. S několika umělci se stýkám, jsou to moji přátelé. Platím v Tacheles nájem, pracuji zde a po práci jdu domů.

### **Jak jste našel tento ateliér?**

Dole v přízemí je kancelář, kde jsem si zažádal o ateliér v tomto domě. Měl jsem štěstí, protože jeden ateliér byl zrovna volný, a tak jsem si jej mohl okamžitě pronajmout a zařídit podle svých představ. Mnoho lidí však nežádá o ateliér přes kancelář, ale přes umělce, kteří zde již pracují. Když je tady nějaký ateliér volný, mohou jej snadno získat.

### **Jaké jsou výhody tohoto ateliéru ?**

Můžete ukazovat svá díla návštěvníkům 24 hodin denně, protože hlavní dveře do budovy jsou neustále otevřené a když se chcete soustředit na svou práci, jednoduše dveře zavřete. Do Tacheles přichází hodně návštěvníků, a proto zde mohu také prodat mnoho svých děl, což je vynikající.

### **Které národnosti mezi návštěvníky převažují?**

Jsou to především lidé z Evropy, ze Španělska, Itálie, Anglie. Odhaduji, že celkově nejvíce návštěvníků je z Itálie.

### **Kdo si nejvíce kupuje vaše díla?**

Jsou to zejména turisté ze Skandinávie.

### **Kde čerpáte svoji inspiraci?**

Ze supermarketů, jídla a spánku. Jedná se o zpracování zážitků z mého života. Témata mých obrazů jsou velmi osobní. Zobrazují zprávy, které přicházejí do mého mozku beze slov jen skrze obraz.

### **Jakou techniku používáte?**

Maluji akrylovými barvami přímo na plátno.

### **A co vaše rodina? Pracují vaši rodiče také jako umělci?**

Moji rodiče jsou oba učitelé. Moje matka se také trochu zabývá uměním, ale odlišného druhu, učí kaligrafii. To je opravdu jiné umění, než které já vytvářím.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Další rozšiřující informace možno nalézt na: [www.myspace.com/kuriharakurihara](http://www.myspace.com/kuriharakurihara) [25.6. 2010]



**Italská kurátorka a malířka Barbara Fragona (35 let), fotografie 3, 4**

Fotografie 3



#### Fotografie 4



#### **Proč jste přijela do Berlína a čemu se věnujete v Tacheles?**

Do Berlína jsem přijela před dvěma a půl lety z Benátek. V Tacheles tvořím jako umělkyně, ovšem mám zde na starosti i další umělecké projekty, které se zde konají.

#### **Studovala jste někdy umění?**

Nikdy, ale přesto v této oblasti pracuji. Po střední škole jsem začala pracovat v reklamní agentuře. Od té doby, tedy více než patnáct let, se věnuji uměleckým projektům. Do Berlína jsem přijela, protože jsem musela. V Itálii je trh s uměním velmi malý, navíc nejsem dekorativní umělec a o moje umění, které je výrazově velmi silné, tam nebyl zájem. Nemohla jsem najít galerii, která by byla ochotna moje díla vystavit. Po mnoha letech neúspěšných pokusů jsem se rozhodla odjet do Berlína, který je velmi vstřícný k umělcům. Je tady atmosféra, která vládla ve 20. letech v Paříži, v 50. letech v New Yorku a v 80. letech v Londýně. Nyní je to Berlín, kam všichni umělci přicházejí, proto jsem tady.



**Jak jste se dostala do Tacheles?**

Podala jsem si žádost o zdejší ateliér. Komise si prohlédla moje malby a byla jsem vybrána. Dostala jsem ateliér, a navíc jsem byla zvolena kurátorkou výstav v tomto domě. V Tacheles je jedna velká galerie, která je momentálně zavřená, protože zde právě připravujeme výstavu. Minulý rok jsem připravila šest samostatných i kolektivních výstav s umělci z celého světa. Nyní zde mám své studio, kde pracuji a ještě jednu místnost, kde připravuji výstavy různých umělců. Jeden víkend v každém měsíci otevíráme všechna umělecká studia, kterých je dohromady třicet a kromě toho jsou zde různá vystoupení a koncerty vždy od 16 hodin.

**Co je častým motivem vašich obrazů?**

Nejčastěji maluji lidské tělo, protože mě zajímají lidé. To, co maluji uvnitř jejich těl, je metaforou těchto lidí, jejich myšlení a psychiky.

**Co vás nejvíce inspiruje?**

Současný život. Zásadně však nemaluji nic o svém životě. Myslím si, že pokud je umění také mojí profesí, znamená to, že jej odděluji od svého života. V umění tedy nepřemýšlím o sobě, ale o druhých, o světě, o společnosti, o všem, co nás obklopuje.

**Jaká je vaše osobní filosofie?**

Bojovat optimismem proti slepému pesimismu života.

**Je pro vás obtížné žít v cizí zemi?**

Není. Naopak je to pro mne lehčí, protože tady mohu pracovat jako umělkyně a to jsem v Itálii nemohla.

**A co ostatní umělci v Itálii?**

Někteří umělci jsou skvěle pracovní zapojeni, jiní v Itálii nemohou najít práci, a tak se stěhují za hranice. V Berlíně je mnoho italských umělců.

**Máte tady hodně přátel?**

Ano, mám zde mnoho přátel mezi umělci z Itálie. Ale nejen mezi Italy. Tady v Tacheles jsou umělci z celého světa například z Mexika nebo Evropy. Se všemi se přátelím.

**Co děláte ve svém volném čase?**

Chodím do muzea, na výstavy, setkávám se s přáteli, relaxuji v parku.

**Plánujete zde žít ještě několik dalších let?**

Myslím, že ano.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Další rozšiřující informace možno nalézt na: [www.barbarafragogna.blogspot.com](http://www.barbarafragogna.blogspot.com) [25.6. 2010]

**Běloruský umělec Alexandr Rodin (63 let), fotografie 5, 6**

Fotografie 5



Fotografie 6



### **Proč jste přijel do Berlína?**

Poprvé jsem přijel do Berlína v roce 2002, protože jsem zde v Tacheles vystavoval několik svých děl v rámci velké umělecké výstavy. Od té doby jsem si zde zařídil ateliér a jeden půlrok trávím v Berlíně a druhý ve své zemi. Ať jsem již zde nebo v Bělorusku, stále maluji. Obrazy, které během celého roku vytvořím, vystavuji v Tacheles. Pro mne je z uměleckého hlediska neustálé stěhování velmi přínosné. Změna místa mě inspiruje. Navíc Tacheles je velmi speciální místo na světě.

### **Proč je Tacheles tak speciální?**

Tvoří zde mnoho umělců, hudebníků, performerů, spisovatelů, experimentátorů. Možnost něco vytvářet je zde úžasná. Toto místo navštíví tisíce návštěvníků ročně, máme pestré publikum. Dochází zde k mimořádně silné výměně pohledů na svět, výměně názorů. To je

velmi dobře, protože to umožňuje porozumět tomu, co se děje v našem nepřehledném globálním světě.

### **Co vás inspiruje?**

Můj vnitřní svět. Maluji jen to, co je uvnitř mě, nikdo mě nedonutí malovat něco jiného. Někdy je to, co maluji plné rozporů, někdy je to jen výměna názorů, někdy je to o tom, co dělám, jak žiji. Inspiruje mě mnoho věcí.

### **Jaké je to žít v cizí zemi? Je to obtížné?**

Mluví se zde jiným jazykem, kultura je zde jiná, ale umění má vlastní speciální jazyk, kterému rozumí lidé na celém světě. Díky jazyku umění, který velmi dobře ovládám, je jedno na jakém místě právě žiji, vždy se dorozumím. Když někdo kdekoli na světě nerozumí jazyku dané země, může se pokusit komunikovat uměním, například malovat obrázky a pravděpodobně se nějak dorozumí. Pokud jdu do muzea, nikdy nerozlišuji mezi uměním podle země původu. Rozlišuji umění pouze podle kvality, zda je to skvělé dílo či ne. Umění má mezinárodní charakter.<sup>56</sup>

### **Vyhodnocení druhé části sondy:**

#### **Výhody zvolené metody**

Použití metody fotografie převážně dokumentárního charakteru v kombinaci s rozhovorem zaznamenaným na diktafon vnímám jako vhodnou. Kombinace těchto metod mi umožnila proniknout do života vybraných umělců a odhalit určité detaily a spojitosti s vystavenými obrazy, které bych jinak jen stěží postřehla.

#### **Vyhodnocení**

Z rozhovorů, které jsem měla možnost v Berlíně vést, vyplynulo, že všichni dotázaní umělci chápou dnešní Berlín jako místo, které uměním žije a kde je možné nejen svobodně tvořit, ale také se uměním uživit. To byl také většinou hlavní důvod, proč přijeli do Berlína. Toto město je v současnosti pro umělce z celého světa magnetem a to zejména pro ty, jejichž tvorba není výsledkem cíleného vzdělávání na uměleckých školách a jejichž umění nebylo v jejich rodné

---

<sup>56</sup> Další rozšiřující informace možno nalézt na:

[http://www.bellabelarus.com/en/component/option,com\\_jsgallery/mode,by\\_artist/artist\\_id,23/Itemid,49/](http://www.bellabelarus.com/en/component/option,com_jsgallery/mode,by_artist/artist_id,23/Itemid,49/) [25.6. 2010]

zemi pochopeno. Na ateliérech v Tacheles umělci oceňují především skutečnost, že zde mohou současně tvořit, vystavovat a prodávat díla, diskutovat s ostatními umělci a vzájemně se inspirovat. Dům Tacheles je na mapě Berlína místem zcela jedinečným, kde dochází k mnoha zajímavým setkáním a k prolínání různých etnik a kultur, ať již se jedná o návštěvníky z různých částí světa nebo o umělce, kteří zde pracují. Je to místo plné barev, myšlenek a překvapivých setkání. Zcela jistě také toto místo odráží současné umělecké trendy, toleranci a názorovou svobodu tohoto města a všech jeho obyvatel. Díla, která zde umělci tvoří, jsou často velmi fantaskní, odráží jejich vnitřní představy a sny, současnou společnost i stav světa.

Fotografické záznamy představují jednotlivé umělce včetně jejich obrazů. Zaznamenané obrazy se vyznačují názorovou volností a často se blíží dětské vizuální interpretaci světa: chybí v nich perspektiva a schématické myšlení. Tato velmi uvolněná interpretace zrcadlí vnitřní touhu umělců po svobodě a dětské nedotčenosti. Podle portrétů jednotlivých umělců můžeme usuzovat, že se jedná často o zapálené mladé lidi či lidi ve středním věku, kteří jsou plni energie a prostřednictvím svých obrazů touží změnit svět. Kvůli pořízení fotografií jsem všechny dotázané umělce musela vyrušit z jejich práce, odlákat na chvíli jejich pozornost od díla. Tento fakt je viditelný i na samotných fotografiích, kde jsou umělci zachyceni s částečně nepokojným výrazem, protože byli odtrženi od své tvorby, jejich oděv je pokrytý čerstvým nánosem barvy nebo stále ještě v ruce drží štětec a plechovku s barvou připraveni se okamžitě ke své tvorbě vrátit.

### **Třetí část sondy: virtuální galerie**

Zvláštním typem výstavního prostoru jsou virtuální galerie prezentované na internetu. Řada umělců dnes využívá právě webové stránky k prezentaci svých děl. Cílem této poslední části sondy je zjistit, jakým způsobem vnímají svoji elektronickou galerii samotní umělci a jaký umělecký zážitek virtuální galerie poskytuje návštěvníkovi.

### **Použité metody**

V této části sondy jsem využila těchto metod: elektronicky zaslaný dotazník, vlastní slovní rozbor e-galerií z pozice návštěvníka. Použití vizuálních výzkumných metod zde spočívalo ve slovním rozboru obrazového materiálu obsaženého v e-galeriích.

Kritéria rozboru e-galerií:

- 1) představení osobnosti umělce

- 2) přehlednost prezentace
- 3) umělecký zážitek
- 4) celkový dojem

**Výsledky třetí části sondy** – elektronicky zaslané dotazníky, vlastní rozbor e-galerií z pozice návštěvníka, zhodnocení

### **Virtuální galerie (1) umělce Václava Kupského**

Umělecké zařazení: fotograf, performer

Věk: 37

Pohlaví: muž

Národnost: ČR

Doba provozování e-galerie: 2 měsíce

**Adresa virtuální galerie:** <http://www.kupsky.cz> [20.7. 2011]

#### **1. Proč jste se rozhodl založit elektronickou galerii ve formě webových stránek?**

Primárním důvodem bylo vytvořit důstojnou prezentaci, která by mi pomohla při hledání nového zaměstnání.

#### **2. Jaké umění v této galerii prezentujete?**

Stereoskopické fotografie, v menší míře pak klasické fotografie, videoartové klipy.

#### **3. Jaký je hlavní koncept vaší galerie?**

Pokusit se přehledně a stručně divákovi webových stránek přiblížit svoji tvorbu.

#### **4. Jak si myslíte, že má virtuální galerie výhody oproti klasickým galeriím?**

To je poněkud nevyzpytatelné, neb divák si na jednu stranu může udělat rychle hrubou představu o díle daného autora, která z podstaty svého média může být představou velmi zavádějící – tak se může stát virtuální galerie oproti klasickým galeriím dokonce nevýhodou.

#### **5. Komu je vaše galerie určena?**

Primárně potenciálním zaměstnavatelům (viz. odpověď na otázku č.1), jinak komukoliv, koho by mohla zajímat.

## **6. Komunikujete nějak s návštěvníky vaší galerie?**

Diskusní fórum jsem si na webové stránce nezřídil – mám však na stránce uvedenu emailovou adresu, a pokud se mi někdo ozve, rád odpovím.

## **7. Jakým způsobem se mohou lidé dozvědět o vaší galerii?**

Nejčastěji z informací ze životopisu na mých výstavách, dále přes internetové vyhledávače, pokud si zadají moje jméno.

## **8. V čem si myslíte, že je vaše elektronická galerie výjimečná oproti ostatním e-galeriím?**

Samotnými díly.

Vlastní rozbor e-galerie:

1. Osobnost umělce je zde představena formou velmi stručného životopisu.
2. Prezentace má logickou strukturu, v e-galerii je možné se snadno orientovat.
3. Řada fotografií je označena jako stereoskopické, jedná se tedy o fotografie, které umožňují prostorový vjem vyvolaný dvourozměrnou předlohou. Tohoto efektu není možné dobře přes internet docílit. Dále jsou zde vystaveny působivé fotografické záběry městského prostředí. Tato část prezentace ve mně zanechala nejsilnější dojem z celé galerie. Autor si hraje s architektonickými tvary, světlem a stínem, ukazuje nám nepatrnost člověka v kontrastu s velkými stavbami. Tyto fotografie jsou důkazem nejen bravurní technické zručnosti autora, ale také jeho výjimečné citlivosti k městské estetice. Součástí prezentace jsou rovněž chronologicky poskládaná videa z let 1999 až 2004. V nich se autor zabývá nekonečnem, geometrickými tvary, televizním vysíláním a pasivitou diváka, vzdušnými trajektoriemi ptáků a dráhami lidí. Zážitek z těchto videí rovněž hodnotím jako silný.
4. Celkový dojem z e-galerie Václava Kupského je velmi dobrý. Je to dáno nejen obsahem jednotlivých uměleckých děl, ale zejména jejich typem. Především klasické fotografie a videa je snadné v prostředí internetu prohlížet a nijak zde neztrácí na kvalitě.

## **Virtuální galerie (2) výtvarnice Pavlína Lörinczové**

Umělecké zařazení: malba

Věk: 30

Pohlaví: žena

Národnost: ČR

Doba provozování e-galerie: 10 let



**Adresa virtuální galerie:** [www.pavlinatorinczova.net](http://www.pavlinatorinczova.net) [20.7. 2011]

**1. Proč jste se rozhodla založit elektronickou galerii ve formě webových stránek?**

Slouží mi jako katalog nebo elektronické portfolio.

**2. Jaké umění v této galerii prezentujete?**

Především malbu.

**3. Jaký je hlavní koncept vaší galerie?**

Dosud jsem ukazovala svoji práci v různých žánrech a komplexně, ale do budoucna plánuji prezentovat pouze užší výběr.

**4. Jaké si myslíte, že má virtuální galerie výhody oproti klasickým galeriím?**

Nelze to srovnávat, jde o zcela jiný způsob přístupu. Výhodou je svobodná možnost publikování a rychlé předání informací.

**5. Komu je vaše galerie určena?**

Komukoli.

**6. Komunikujete nějak s návštěvníky vaší galerie?**

Většinou ne.

**7. Jakým způsobem se mohou lidé dozvědět o vaší e-galerii?**

Pokud někde vystavuji nebo se představuji, uvádím webové stránky.

**8. V čem si myslíte, že je vaše elektronická galerie výjimečná oproti ostatním e-galeriím?**

Myslím, že není zvlášť výjimečná.

Vlastní rozbor e-galerie:

1. Osobnost umělce je zde představena formou stručného životopisu.
2. Prezentace má jednoduchou logickou strukturu, v e-galerii je možné se snadno orientovat. Jednotlivé sekce umožňují snadné a rychlé prohlížení.
3. Elektronická galerie je poměrně rozsáhlá. Obsahuje sekce: malba, ilustrace, animace, grafika. V oblasti malby jsou zde chronologicky prezentována díla od nejnovějších po

nejstarší. Internetové prostředí umožňuje vnímat jednotlivá témata uměleckých děl, ovšem hůře již zachytíme strukturu malby a použité techniky z důvodu malé velikosti fotografických záznamů vystavených děl. V tomto ohledu nejlépe působí sekce – ilustrace. Drobné kresby se spíše blíží velikosti v realitě. U některých ilustrací je i náhled celé knížky. V sekci animace je prezentována znělka pro Anifest z roku 2004. Video je působivé a umožňuje získat úplnou představu o daném díle. V poslední části věnované grafice je vystaven barevný linoryt srdce, který je prezentován v kvalitním rozlišení a tím umožňuje divákovi pozorovat i drobné detaily. Možnost pozorovat detaily díla umocňuje umělecký zážitek z návštěvy e-galerie.

4. Celkový dojem z této e-galerie je dobrý. Za největší přednost považuji to, že e-galerie působí přehledně a uspořádaně. Sekce videoartu a grafiky přináší divákovi zcela plnohodnotný umělecký zážitek.

### **Virtuální galerie (3) výtvarnice Radany Přenosilové**

Umělecké zařazení: ilustrátor

Věk: 30

Pohlaví: žena

Národnost: česká

Doba provozování e-galerie: 2 roky

Adresa virtuální galerie: <http://www.ilustratori.net/radana-prenosilova>

#### **1. Proč jste se rozhodla založit elektronickou galerii ve formě webových stránek?**

Jsem součástí sdružení Ilustrátoři, kteří se prezentují právě na webových stránkách, důvodem je potřeba představovat vlastní tvorbu, mám také ještě jednu soukromou e-galerii:

[www.radana21.sweb.cz](http://www.radana21.sweb.cz).

#### **2. Jaké umění v této galerii prezentujete?**

Ilustrace určené zejména dětem.

#### **3. Jaký je hlavní koncept vaší galerie?**

Online portfolio mé tvorby jako prezentace pro budoucí klienty.

#### **4. Jaké si myslíte, že má virtuální galerie výhody oproti klasickým galeriím?**

Je přístupná pro každého kdykoli a odkudkoli, každý zde stráví tolik času, kolik chce.

## **5. Komu je vaše galerie určena?**

Potenciálním budoucím klientům – nakladatelům apod., dále fanouškům ilustrace.

## **6. Komunikujete nějak s návštěvníky vaší galerie?**

Pouze pokud mě kontaktují a mají zájem o moji tvorbu

## **7. Jakým způsobem se mohou lidé dozvědět o vaší e-galerii?**

Sama poskytuji webovou adresu nakladatelům, které oslovím. O.s. Ilustrátoři také dělají propagaci webu a dále jsou odkazy na několika příznivých webech.

## **8. V čem si myslíte, že je vaše elektronická galerie výjimečná oproti ostatním e-galeriím?**

Web Ilustrátorů je profesionální a prezentuje kvalitní díla

Vlastní rozbor e-galerie:

1. Umělec je zde představen skrze profilovou fotografii a informaci o dosaženém vzdělání.
2. V e-galerii Radany Přenosilové chybí časový sled, záznam, kdy byly jednotlivé ilustrace vytvořeny. K dílům také chybí popisky, tudíž nevíme, co přesně ilustrace představují, případně k jakým textům byly vytvořeny. Pouze v úvodu je uvedeno, že některé ilustrace jsou součástí dvou konkrétních knih. E-galerie proto působí částečně neuspořádaně.
3. Autorka v e-galerii vystavuje různé ilustrace spolu s celkovými záběry knížek či dítěte, které si knížkou listuje. Je zde také vystaven jeden třístránkový komiks. Ilustrace vznikly různou technikou, některé byly vytvořeny v počítači, jiné jsou malovány či kresleny ručně. Vzhledem k tomu, že vystavená díla jsou ilustrace menšího formátu, které lze ještě rozevřít do většího okna, je možné si je dobře prohlédnout. Problém s velikostí zobrazení je pouze u komiksu, který si kvůli malým písmenům nelze přečíst. Celkově e-galerie působí velmi pestře a zároveň vyváženě. V e-galerii jsou zastoupeny ilustrace jak komerčního, tak i nekomerčního charakteru. Oba typy ilustrací vytváří zajímavou přehlídku autorčina originálního stylu.
4. Celkový dojem z galerie je kladný. V prostředí internetu na mě dobře působily jak elektronicky vzniklé ilustrace, tak i ty, které byly vytvořeny ručně.

## **Virtuální galerie (4) umělce Viktora Vejvody**

Umělecké zařazení: koncept

Věk: 28

Pohlaví: muž

Národnost: česká

Doba provozování e-galerie: 5 měsíců

**Adresa virtuální galerie:** <http://utopia.comlu.com> [20.7. 2011]

### **1. Proč jste se rozhodl založit elektronickou galerii ve formě webových stránek?**

Už mě bolela pusa od nekonečného popisování toho, čemu se právě věnuji, co dělám a co to obnáší.

### **2. Jaké umění v této galerii prezentujete?**

Především umění nehmotné. Takové, které nezabírá místo, není drahé a každý si ho může uložit na disk.

### **3. Jaký je hlavní koncept vaší galerie?**

Rozdávat radost a unikátní pohled na svět.

### **4. Jaké si myslíte, že má virtuální galerie výhody oproti klasickým galeriím?**

Je skladná. Vejde se na jednu USB pentličku.

### **5. Komu je vaše galerie určena?**

Lidem, kteří projeví zájem se mnou o něčem mluvit, nebo se mnou spolupracovat.

### **6. Komunikujete nějak s návštěvníky vaší galerie?**

Ano. Povídáme si.

### **7. Jakým způsobem se mohou lidé dozvědět o vaší e-galerii?**

Mohou najít odkaz na různých útržcích papíru, které jim dám.

### **8. V čem si myslíte, že je vaše elektronická galerie výjimečná oproti ostatním e-galeriím?**

Moje galerie není zbraň, která přebíjí jinou. Jen prostě je. Je v síti spolu s ostatními galeriemi a všechny dohromady vytvářejí pestrou škálu myšlenek.

Vlastní rozbor e-galerie:

1. Osobnost umělce je představena stručnými informacemi o dosaženém vzdělání a realizovaných výstavách.

2. Základní struktura e-galerie je přehledná. Celkově však e-galerii jako přehlednou hodnotit nelze. Prezentace je velmi bohatá na mnoho dalších přiložených souborů a odkazů a to zčásti ztěžuje celkovou orientaci. Chaotické je střídavé používání českého nebo anglického jazyka v textech. Anglický jazyk v popisech děl – konceptů výrazně převažuje. U většiny vystavených děl chybí skutečná časová chronologie. E-galerie představuje různé realizované koncepty a zároveň funguje také sama o sobě jako konceptuální dílo. Tomu odpovídá i zvláštní řazení na jednotlivé sekce: přítomnost a budoucnost. Zde jsou představeny různorodé koncepty, které umělec realizoval buď samostatně nebo v rámci svých studií. Všechny tyto koncepty sjednocuje podtitul: Utopie na každý den. Nepřehledně také působí neustále se proměňující fotografie, které tvoří podklad domovské stránky.
3. V e-galerii jsou zastoupeny téměř výhradně konceptuální práce, které jsou většinou prezentovány formou krátkého textu a videa. Internetové prostředí je v tomto případě velmi vhodně zvolené k jejich prezentaci. Divákovi umožňuje plně umělecký zážitek vstřebat.
4. Celkový dojem z e-galerie je dobrý. Konceptuální umění lze v prostředí internetu velmi dobře prezentovat. Negativně však hodnotím chaotickou strukturu stránek a obtížnou orientaci.

### **Virtuální galerie (5) umělce Libora Lípy**

Umělecké zařazení: malba, design

Věk: 47

Pohlaví: muž

Národnost: česká

Doba provozování e-galerie: 5 let

Adresa virtuální galerie: [www.lipaart.cz](http://www.lipaart.cz) [20.7. 2011]

#### **1. Proč jste se rozhodl založit elektronickou galerii ve formě webových stránek?**

Je to pro mě především rychlá prezentace „kdekoliv“ na planetě.

#### **2. Jaké umění v této galerii prezentujete?**

Vlastní.

#### **3. Jaký je hlavní koncept vaší galerie?**

Souhrnně a jednoduše prezentovat svoji tvorbu, názory a nezbytné další kontakty.

#### **4. Jaké si myslíte, že má virtuální galerie výhody oproti klasickým galeriím?**

Návštěvník nemusí platit vstupné, může kdykoliv odejít a zase přijít. Někdy vypadá prezentované dílo ve virtuální galerii lépe. Fotografie dokáže mnohé.

#### **5. Komu je vaše galerie určena?**

Lidem.

#### **6. Komunikujete nějak s návštěvníky vaší galerie?**

S těmi, co neznám, jen zřídka. Pokud si pomocí e-galerie něco koupí, tak komunikuji více.

#### **7. Jakým způsobem se mohou lidé dozvědět o vaší e-galerii?**

Z vizitky, internetu a ústně.

#### **8. V čem si myslíte, že je vaše elektronická galerie výjimečná oproti ostatním e-galeriím?**

Vypadá jednoduše.

Vlastní rozbor e-galerie:

1. Osobnost umělce je zde představena základními biografickými informacemi (zahrnujícími datum narození, studium a jeho hlavní současné aktivity). Dále je umělec a jeho tvorba představena v textu historičky umění, magistry Evy Trilecové. V e-galerii je možné také nalézt fotografii umělce v jeho ateliéru.
2. Prezentace je přehledná, pouze při vstupu poněkud zdržuje jednoduchá animace zobrazující jméno umělce. Jinak je možné se v e-galerii jednoduše a snadno orientovat. Většina děl je popsána, takže víme kdy vznikla a jakou technikou byla vytvořena.
3. V e-galerii jsou vystaveny malby, kresby, grafika, fotografie, objekty a design. Všechna vystavená díla je možné si ještě zvětšit ve zvláštním okně. Ať už se jedná o jakýkoli druh umění: kresbu, fotografii atd., v prostředí virtuální galerie Lípova tvorba působí dobře, galerie umožňuje divákovi odnést si plnohodnotný umělecký zážitek. Tématy jeho obrazů jsou často lidé, portréty, zatímco ve fotografiích se zabývá různými technologiemi. Jeho díla působí snově a nehmotně, což je ještě umocněno právě prezentací ve virtuálním prostředí.
4. Celkový dojem z e-galerie je dobrý. Vystavená díla působí kompaktně a poskytují divákovi umělecký zážitek.

## **Vyhodnocení třetí části sondy:**

### **Výhody zvolené metody**

Zvolenou metodu tj. elektronicky zaslaný dotazník včetně vlastního slovního rozboru e-galerií z pozice návštěvníka hodnotím jako vhodnou. Všichni oslovení umělci, kteří vlastní e-galerii, mi tímto způsobem rádi informace poskytl.

### **Vyhodnocení**

Virtuální prostředí e-galerie částečně proměňuje samotný obsah vystavených děl. Dílo zde můžeme zkoumat libovolnou dobu v různém kontextu podle toho, kde se právě nacházíme. Díky různému kontextu se proměňuje – částečně vyprazdňuje nebo naopak naplňuje – samotný obsah děl. Virtuální prostředí většinou nejlépe koresponduje s novými médii, konceptuálním uměním a videoartem. Právě tento druh umění je totiž často již předem určen k prezentaci přes internet, tj. v elektronické podobě a jeho kvalita se ve virtuálním prostředí nesnižuje. Umělci, kteří vlastní e-galerii, ji často chápou pouze jako svoje portfolio a ne jako prostor k plnohodnotné prezentaci svých děl. To je dáno především charakterem vystavených děl. U některých e-galerií působí na škodu to, že umělci nevyhodnocují orientační schopnosti běžného návštěvníka. V těchto případech se e-galerie stává nepřehledným „skladištěm“ umění. V budoucnosti by ke zlepšení kvality e-galerií jistě prospělo, pokud by umělci konzultovali jejich strukturu více s odborníky a veřejností, pro které jsou tyto e-galerie primárně určeny.

### **Závěrečné vyhodnocení celé sondy**

Jednotlivé typy galerií: klasický výstavní prostor (České centrum Praha), alternativní výstavní prostor (Tacheles) a virtuální galerie zpřístupňují divákům umělecká díla odlišným způsobem. U klasické galerie je divák většinou seznámen s osobností umělce skrze krátký text na stěnách, který obsahuje často pouze stručné životopisné údaje. Vystavená díla jsou pečlivě vybírána a uspořádána v souvislý celek kurátory výstavy. Z dotazování návštěvníků vyplynulo, že jsou klasické galerie stále důležitým prvkem v městském prostředí. Umožňují uvolněné setkávání s názory a myšlenkami umělců, osobní a profesní růst, celkově návštěvníky duchovně povznáší.

Alternativní výstavní prostor Tacheles, kde se narodil od klasické galerie rovněž nachází ateliéry umělců, umožňuje divákovi nejen prohlédnout si vystavená díla, ale může si o nich přímo promluvit s jejich tvůrcem nebo pozorovat jak dílo vzniká, případně si zde může obraz

zakoupit. V prostorách alternativní galerie divák většinou není nijak omezován, může si díla prohlížet z libovolné blízkosti či diskutovat o nich nahlas s přáteli. Také doba, kdy jsou díla vystavena pro veřejnost je velmi flexibilní a umožňuje prohlídku galerie i po skončení běžné pracovní doby – některé ateliéry v Tacheles jsou otevřeny i během celé noci. Možnost si o dílech povídat přímo s jejich tvůrcem, či vidět jak obraz vzniká, je pro diváka velmi atraktivní.

Virtuální galerie představují zcela nový fenomén v oblasti vystavování uměleckých děl. Tento jev úzce souvisí s novými postupy v současném umění a zejména s oblastí konceptuálního umění, kde jsou díla – koncepty často určeny k prezentaci formou videí. V oblasti konceptu umělecké dílo ve virtuálním prostředí neztrácí na kvalitě, ale získává další rozměr tím, že je přeneseno prostřednictvím e-galerie i do našich domovů a na další místa. Virtuální galerie umožňuje prohlížet dílo ve kteroukoliv dobu téměř kdekoli na světě. Z dotazníků zaslaných umělcům vyplynulo, že virtuální galerie dosud nejsou v českém prostředí plně doceněny a to zejména samotnými umělci, kterým tyto e-galerie často slouží pouze jako portfolio či katalog. Virtuální galerie jako plnohodnotné zatím nejvíce využívají ti umělci, kteří se zabývají novými médii a konceptuální tvorbou. Můžeme očekávat, že počet virtuálních galerií se do budoucna bude zvyšovat a že budou nabývat na důležitosti.

V současné době všechny tři typy výše zkoumaných galerií mají v životě člověka jasně vymezenou funkci a nelze jednu formu nahradit druhou. Není pravděpodobné, že by některá forma galerií zcela vymizela. Naopak lze předpokládat, že v budoucnosti budou všechny tři uvedené typy galerií fungovat ještě v daleko větší součinnosti.

## **6.2 Sonda (2): Město a obrazy, zachycení genia loci**

**Tato sonda je inspirována koncepcí genia loci norského architekta a teoretika architektury Christiana Norberga-Schulze:**

„Genius loci je římský pojem. Podle přesvědčení starých Římanů má každá ‚nezávislá‘ bytost svého genia, ochranného ducha. Tento duch dává lidem i místům život, doprovází je od narození do smrti a určuje jejich charakter či povahu. I bohové mají svého genia a tato skutečnost ilustruje zásadní význam tohoto pojmu. Antický člověk prožíval své prostředí, jako by je vytvářely určité charaktery. Zvláště pak uznával, že pro jeho existenci má velký



význam, aby v dobrém vycházel s geniem lokality, v níž žije. V minulosti možnost přežití závisela na ‚dobrém‘ vztahu k místu, a to jak ve fyzickém, tak psychologickém smyslu.“<sup>57</sup>

„V průběhu celé historie zůstával genius loci živoucí skutečností, i když nebýval vždy přímo takto pojmenován. Výtvarní umělci i spisovatelé nacházeli v místním charakteru inspiraci a vysvětlovali jevy všedního života i umění poukazem k jejich krajinnému a městskému milieu.“<sup>58</sup>

Místa jsou propojena s člověkem skrze jeho každodenní život. Reflektují lidské nitro, jsou obrazem společnosti. Genius loci je důležitý z hlediska variability a smysluplnosti míst. Prostředí s odlišným charakterem nás může velmi inspirovat. Místa prostoupená geniem loci mají pozitivní vliv na tělesné i duševní zdraví člověka.

### **Použitá metoda**

Tato sonda probíhala metodou vizuální sociologie nazvanou autofotografie, která je popsána v knize Vizuální sociologie polského sociologa Piotra Sztompka. Tato metoda spočívá v tom, že dotazovaný vyfotografuje určitý počet snímků vztahujících se k určenému tématu podle toho, jak dané téma sám osobně vnímá a interpretuje. Dále z tohoto počtu vybere takové fotografie, které podle jeho názoru nejlépe vystihují zadané téma. Sonda byla podpořena dotazníky.

### **Cíl sondy**

Hlavním cílem této sondy je prozkoumat vnímání a interpretaci genia loci na vybraných památkách v rámci historického centra Prahy. Jedná se o tyto památky: 1) Pražský hrad 2) Karlův most 3) Klementinum.

### **Realizace sondy**

Vybraní účastníci sondy osobně navštívili jednotlivá místa a na každém z nich vytvořili 6-8 snímků, na kterých zachytili genia loci daného místa. Pro každé místo potom vybrali vždy dvojici fotografií, která nejlépe vystihuje jeho genia loci. Ke každé fotografii také napsali krátký komentář, proč vybraná fotografie vystihuje genia loci daného místa. Vybrané

---

<sup>57</sup> Norberg-Schulz, Ch. Genius loci, K fenomenologii architektury. Praha: Odeon, 1994, s. 45

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 38

fotografie včetně komentářů a krátkého dotazníku, týkajícího se jejich osobních informací, mi zaslali elektronicky.

**Přesné znění dotazníků a žádosti o napsání komentáře k fotografiím:**

**Dotazník:**

Osobní informace:

Pohlaví:

Věk:

Národnost:

Zaměstnání:

**Komentář k fotografii:**

K vybraným dvěma fotografiím každé památky napište, prosím, krátký komentář, ve kterém zdůvodněte, proč si myslíte, že právě tyto dvě fotografie nejlépe vystihují genia loci daného místa.

## **Výsledky sondy**

### **Respondent č. 1**

Dotazník:

#### **Osobní informace**

Pohlaví: muž

Věk: 22

Národnost: francouzská

Zaměstnání: student historie

Datum provedení výzkumu (den, měsíc, rok): 20, listopad, 2008

### **1) Pražský hrad**



#### **Komentář k fotografii (1)**

Vybral jsem tuto fotografii kvůli odlišným prvkům, které pro mě symbolizují Pražský hrad. Je zde vidět katedrála Sv. Víta a také bujná vegetace Královské zahrady, která Pražský hrad obklopuje.



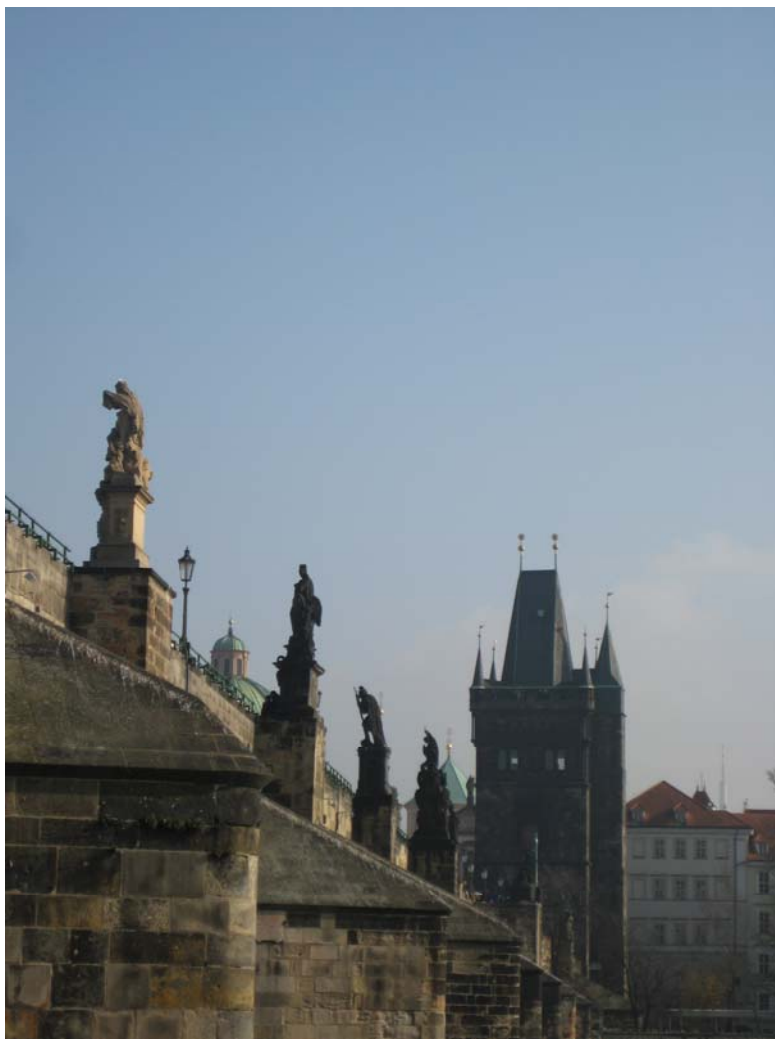
### **Komentář k fotografii (2)**

Tento snímek mi připomíná doby, kdy byl Pražský hrad středověkou pevností, upomíná mě na prvního českého krále a zároveň císaře Karla IV. Navíc mě snímek zaujal bohatostí různých architektonických stylů, které můžeme pozorovat v areálu Pražského hradu.

### ***Rozbor fotografií:***

Vybrané fotografie napovídají, že genius loci Pražského hradu je respondentem vnímán symbolicky a intimně. Důležitá je pro něj bohatost architektury ve spojení s přírodou. Fotografie nezabírají davy turistů, kteří obvykle obklopují Pražský hrad, ale představují jej, jakoby se jednalo o místo, kde je možné setrvat v tichosti a zcela se ponořit se do jedinečné krásy dokonalé architektury. Příjemně nasvícené stromy na fotografii č. 2 prozrazují, že autor obdivuje také další estetické kvality daného prostředí, krásu přírody, která se spolu s působením světla neustále proměňuje. Genius loci se na těchto vybraných fotografiích pojí s intimitou, přírodou a architekturou.

## 2) Karlův most



### Komentář k fotografii (1)

Je obtížné zachytit Karlův most, když je zde tolik turistů. Proto jsem nefotografoval na mostě, ale vytvořil jsem záběr z paluby lodě. Na tomto snímku je vidět mostní pilíř, mnoho soch a středověká věž. Opět mě zaujala bohatost stylů od gotiky mostu přes pozdní gotiku věže až po barokní sochy.



### **Komentář k fotografii (2)**

Karlův most má silný náboženský charakter. Sochy na tomto mostě jsou ovlivněny Tridentskou reformou. Nyní je Karlův most památníkem bez jakékoli praktické funkce, nelze zde potkat žádné Čechy, stal se uměleckou galerií.

### ***Rozbor fotografií:***

První fotografie představuje místo nezvyklým způsobem z podhledu. Ukazuje Karlův most plný zajímavých prvků hodných bližšího prozkoumání. Je zde zdůrazněna také linearita mostu, která nás odkazuje na skutečnost, že mosty byly vždy spojnicí dvou míst a umožňovaly tak zajímavá propojení. Z obou záběrů je cítit touha po poznání, přitažlivost objektu před fotoaparátem. Druhý záběr odkazuje k duchovním obsahům, možnosti zastavit se a přemýšlet nad významem soch, historií i současností daného místa. Když porovnáme oba snímky, na první dominuje horizontální linie mostu, zatímco u druhého se socha vertikálně vztyčuje k nebi. Jakoby most spolu se sochami byl zvláštní spojnicí mezi lidmi a zároveň



mezi nebem a zemí. Genius loci je na těchto fotografiích spojen s touhou po poznání, duchovnem a bohatostí.

### 3) Klementinum



#### Komentář k fotografii (1)

Vybral jsem tuto fotografii Klementina, protože představuje kulturní stránku tohoto místa. V budově Klementina je Národní knihovna a je zde krátkodobě či trvale vystaveno mnoho uměleckých děl. Komplex budov Klementina působí masivně a velkolepě, ale v těchto zdech plných historie je ukryta bohatost a ušlechtilost kultury a vědění.



### **Komentář k fotografii (2)**

Tento záběr ve mně evokuje klid a mír, který vyzařuje celý tento komplex, zejména knihovna. V Klementinu je každý do sebe pohroužený a tichý, jako v dobách kdy zde nebyla knihovna, ale klášter. Další důvod, proč jsem vybral tento snímek, je velmi osobní. Nádherný obraz, soulad barev a budovy mi připomíná moje město a moji univerzitu v Marseille.

### ***Rozbor fotografií:***

První fotografie se zaměřuje na detail, drobnou sochu sedící dívky umístěné na fasádě Klementina. Drobná socha zabraná z podhledu je ukázaná tak, jak ji vnímají i všichni ostatní kolemjdoucí návštěvníci. Socha je překvapivým a příjemným zpestřením daného prostoru, nachází se na místě, kde by ji nikdo nehledal. Socha dívky držící papírovou vlaštovku odkazuje na hravost, křehkost a uvolněnost daného místa. Další fotografie představuje nádvoří Klementina, zabírá krásně zbarvené listy zalité sluncem. Tato fotografie zdůrazňuje vysokou estetickou hodnotu místa, harmonizující barvy nás přímo lákají k odpočinku a snění.

Genius loci na vybraných fotografiích Klementina se pojí s hravostí, křehkostí a harmonií.



## **Respondent č. 2**

Dotazník:

### **Osobní informace**

Pohlaví: muž

Věk: 30

Národnost: americká

Zaměstnání: žurnalista a projektový manažer

Datum provedení výzkumu (den, měsíc, rok): 20, listopad, 2008

### **1) Pražský hrad**



### Komentář k fotografii (1)

Zlatá ulička patří nepochybně mezi jednu z nejznámějších a nejmagičtějších částí Pražského hradu. Je velmi oblíbená mezi turisty. Když jsem Prahu navštívil poprvé v roce 1998, přístup do Zlaté uličky byl zdarma a každý si mohl prohlédnout malé roztomilé domečky zblízka. Nyní se však situace změnila a je zde nutno za vstup zaplatit. Pohled na turisty seřazené do dlouhé fronty, aby na konci mohli ukázat vstupenku, poukazuje na skutečnost, že se Pražský hrad stal velkou turistickou atrakcí. Ačkoliv opravy Pražského hradu stojí mnoho peněz a Zlatá ulička jistě stojí za to, aby za vstup návštěvník několik korun zaplatil, chápu to stále jako něco ideologicky špatného. Tato fotografie ukazuje, jak se Pražský hrad stal místem kultury a komerce.



### Komentář k fotografii (2)

Vyfotografoval jsem tuto reklamu, která je umístěna před obchodem se suvenýry na Pražském hradě, protože miluji loga a logo Pražského hradu, které je zde vidět, se mi velmi líbí. Loga mají reprezentovat a toto logo skutečně prezentuje Pražský hrad velmi dobře! Stejně jako logo

obdivuji i starou černobílou kresbu, na které je možné spatřit starobylou Prahu. V tomto obchodě je možné si zakoupit mnoho opravdu vkusných suvenýrů.

### ***Rozbor fotografií:***

První fotografie představuje Pražský hrad jako místo, které je zaplněno turisty. Tlačící se dav cizinců hrnoucí se do Zlaté uličky v nás vyvolává až nepříjemné pocity nedostatku místa a možnosti dobře si prohlédnout dané prostory. Zástup lidí je navíc koncentrován v místě, kde se vybírá vstupné. Druhá fotografie nás opět odkazuje na komerční aspekt Pražského hradu. Zobrazuje reklamní tabuli obchodu, kde je možné si nakoupit suvenýry. Pozitivní zůstává skutečnost, že tato reklamní tabule působí na respondenta velmi vkusně. Genius loci Pražského hradu je na těchto fotografiích spojen s komercí, masovostí a dobrým vkusem.

## **2) Karlův most**



## **Komentář k fotografii (1)**

### **Věže Karlova mostu**

Praha je městem mnoha věží a vížek. Mezi nejvíce charakteristické ovšem patří věže lemující památný Karlův most a značící západní a východní konec mostu. Dvojice věží na západním konci mostu na Malé Straně je zvláště honosná se svým dvojitým propojením a nestejnou výškou. Je to jedna z mých nejoblíbenějších památek v České republice, taková, kterou není možné vidět nikde jinde na světě. Je také zajímavé, že mezi věžemi a kolem nich je možné pozorovat charakteristické špičky střech, horizont Malé Strany s ostatními domy a kostely. Procházející turisté na mostě a okolo pověstných sousoší jsou přirozenou součástí Karlova mostu. Toto je možná obrázek, který si udělaly již miliony turistů během návštěvy Prahy. Je to nadčasová klasika a každý by se zde měl cítit inspirován a zvěčnit si tento obraz.



## **Komentář k fotografii (2)**

### **Pohled na Karlův most z Kampy**

Náměstí na Kampě je opět jedním z mých oblíbených míst. Pohled z mostu na Kampu je úchvatný, rovněž pohled zdola na Kampu až k mostu. Zatímco první obrázek Karlova mostu jsem vytvořil s věžemi a pravděpodobně jej zachycuje mnoho turistů, tento obraz je zachycen méně často. Jednoduše mám rád kompozici s pohledem na domy a náměstí a nad tím vším je most, který obrazu propůjčuje určitou středovost.

### ***Rozbor fotografií:***

Klasický záběr první fotografie – dvojice věží na západním konci Karlova mostu na Malé Straně nám připomíná malebnost tohoto místa. Právě tento pohled můžeme vidět v mnoha publikacích o Praze a také cizinci si jej často fotografují. Kromě malebnosti a určité ikonické krásy můžeme vnímat, že se rovněž jedná o místo živé, stále plné turistů. Častý záběr tohoto místa však také poněkud vyprázdnil jeho samotný obsah. Více než jako důležitou historickou památku jej vnímáme jako turistickou atrakci. V pořadí druhá fotografie zabírá Karlův most z Kamy. Jedná se o neobvyklý pohled, který zdůrazňuje trochu klidnější a zároveň velmi příjemné okolí mostu. Fotografie vyzdvihuje funkční, historickou a estetickou hodnotu mostu. Genius loci Karlova mostu je na těchto fotografiích spojen s přemítáním, odstupem a ikonickou krásou.



### 3) Klementinum



#### Komentář k fotografii (1)

Tento obraz se mi velmi líbil díky zajímavé umělecké kompozici, záběru s velkým obloukem a vstupní branou do jednoho z méně frekventovaných vnitřních nádvoří, pěkně rámovaných popínavým břečťanem podél stěn a zčásti ukazující krásné podzimní zbarvení. Protože jsem navštívil Klementinum v typickém, vlhkém a mlhavém podzimním dnu, tak mě tento pohled zaujal jako podzimní obrázek, který si mám zachytit.



### **Komentář k fotografii (2)**

Stavební komplex budov Klementina představuje řadu odlišných a různě pospojovaných nádvoří. Tato nádvoří jsou velmi příjemným místem, kde je možné zůstat delší dobu a vychutnat si starobylost komplexu, kde také sídlí Národní knihovna. Když jsem byl v Klementinu, bylo zde vystaveno mnoho pěkných uměleckých objektů na trávníku prvního nádvoří, a protože se jedná pouze o dočasnou výstavu exponátů, chtěl jsem si pořídit jejich obrázek.

### ***Rozbor fotografií:***

První fotografie zobrazuje nádvoří Klementina zarámované vstupním obloukem. Jedná se o velmi příjemný, lahodný pohled na tiché zákoutí a zdi pokryté nádherně zbarvenými listy. Oblouk jakoby nás symbolicky uváděl do jiného světa, do říše naší barvitě fantazie. Tento záběr nás vybízí opět ke zklidnění, odpočinku a nechává volně pracovat naši fantazii. Další fotografie zabírá umělecké objekty, které se v daném prostoru dočasně nacházely. Odkazuje nás na skutečnost, že daný prostor je neustále kreativně pozměňován a je přitažlivý nejen svojí hlubokou historií, ale i živoucí přítomností. Genius loci Klementina je na fotografiích spojen s odpočinkem, fantazií a kreativitou.

### **Respondent č. 3**

Dotazník:

#### **Osobní informace**

Pohlaví: muž Věk: 27

Národnost: česká

Zaměstnání: student

Datum provedení výzkumu (den, měsíc, rok): 20, prosinec, 2008

#### **1) Pražský hrad**



#### **Komentář k fotografii (1)**

Lidé roztroušení po nádvoří Pražského hradu, vydlážděná hladká plocha nádvoří, zrcadlí se obrysy postav lidí i budov v pozadí. Relativní klid a velký prostor na počet lidí, kteří se zde nacházejí.





### **Komentář k fotografii (2)**

Tato věž je podle mého názoru důležitým symbolem Pražského hradu, něčím, co jej docela dobře identifikuje. Má charakteristický tvar a je možno ji vidět z různých odlehých míst.

### ***Rozbor fotografií:***

První fotografie Pražského hradu zobrazuje velké prostranství kolem katedrály Sv. Víta, které je pouze z malé části zaplněno návštěvníky. Fotografie na nás působí dojmem, jakoby se čas na snímku zpomalil a návštěvníci proplouvali pomalu prostorem omámení nádherou katedrály. V porovnání s dalším snímkem zachycujícím věž katedrály je evidentní, že lidé jsou oproti katedrále velikostí velmi nepatrní. Fotografie věže nás také odkazuje na nezaměnitelnost daného místa, skutečnost, že katedrála je opravdovým srdcem hlavního města a jedinečným orientačním bodem. Tato věž s hodinami nastoluje v člověku vnitřní řád,

který dává jeho životní pouti smysl. Genius loci Pražského hradu je na těchto fotografiích spojený s velkorysostí, lidskou nepatrností a vnitřním řádem.

## 2) Karlův most



### Komentář k fotografii (1)

Genius loci Karlova mostu se podle mého názoru projevuje ve třech odlišných rovinách a všechny tyto roviny jsou na fotografii zachyceny: 1. řeka, zátarasy proti ledům, ptáci 2. stavba Karlova mostu – jeho charakteristický tvar, oblouky, vzorek kamenů, ochranné pilíře proti ledům 3. lidé, kteří na mostě něco dělají – bohužel jsou to většinou karikaturisté nebo kšeftaři snažící se vytěžit co nejvíc z turistického ruchu. Ke stavbě Karlova mostu lze připočíst mnoho pěkných detailů: dlažbu, sochy, lampy.



### **Komentář k fotografii (2)**

Dáma s deštníkem, turista s fotoaparátem – mnoho lidí, nepřehledná situace, sociální agregát je však ohraničen mantinely mostu, což je další typický pocit při průchodu Karlovým mostem. Původně jsem tuto fotografii vytvořil kvůli lampám, poté jsem si všiml, že docela dobře vystihuje onu nepřehlednost a zároveň stísněnost, která je pro Karlův most charakteristická.

### ***Rozbor fotografií:***

První fotografie zachycuje Karlův most z boční strany. Na snímku je také možné spatřit v dálce Pražský hrad a pod mostem Vltavu. Karlův most je jednou z hlavních atrakcí pro návštěvníky Prahy. Davy návštěvníků proudí po mostě stejně jako řeka pod nimi. Na fotografii jsou výrazné pilíře mostu, které v nás vyvolávají pocit stability, zakotvenosti v mizícím čase. Fotografie zobrazující Karlův most spolu s Pražským hradem v pozadí nás také odkazuje na podstatu toho, co činí toto město již po staletí nezaměnitelným, ukazuje nám, co je pro Prahu tolik typické i dnes. Na rozdíl od určité stálosti, k níž nás vybízí první fotografie, druhý snímek představuje Karlův most jako rušné místo plné dynamiky, která

zajímavým způsobem koresponduje s jeho unikátní architekturou. S každým gestem a pohybem návštěvníků se proměňuje i celková dynamika Karlova mostu. Genius loci Karlova mostu se na těchto fotografiích pojí s jedinečností, nezaměnitelností a dynamikou.

### 3) Klementinum



#### Komentář k fotografii (1)

Bohužel jsem neměl možnost příliš fotografovat uvnitř Klementina. Venku je genius loci pravděpodobně dán velkým prostorem, relativním klidem, vyasfaltovanou plochou a ovšem i začleněním prvků moderního sochařství (na fotografii je v pozadí vidět umělecký objekt – strom a socha dívky). A možná i tou věží s hodinami jako dominantou, která přitahuje pozornost.



### **Komentář k fotografii (2)**

Národní knihovna, alespoň centrální hala. Ve všeobecné studovně se nesmělo fotit. Tyto šuplíčky s lístkovými katalogy, které se nalézají i po celé délce chodeb Klementina a ve studovnách, nicméně dobře vystihují genia loci Národní knihovny.

### ***Rozbor fotografií:***

Úvodní fotografie, která nás seznamuje s geniem loci Klementina, zabírá pěší cestu uvnitř komplexu vedoucí mimo jiné i do Národní knihovny, která zde sídlí. Touto cestou projdou denně desítky turistů či návštěvníků knihovny, ale v tuto chvíli se zdá téměř opuštěná. Cesta může symbolizovat fyzický prostor, který je nutný vždy překonat, abychom si osvojili určité vědomosti a znalosti. Druhá fotografie představuje vnitřní prostor Národní knihovny. Příjemná atmosféra jednoduše vybavené knihovny, která je již v mnoha ohledech technicky zastaralá, v nás navozuje klid a navzdory určité zastaralosti i pocit funkčnosti. Genius loci Klementina se na těchto fotografiích pojí s touhou po vědě, s funkčností a s jednoduchostí.



## **Respondent č. 4**

Dotazník:

### **Osobní informace**

Pohlaví: muž

Věk: 29

Národnost: česká

Zaměstnání: učitel/student

Datum provedení výzkumu (den, měsíc, rok): 15, listopad, 2008

### **1) Pražský hrad**



### **Komentář k fotografii (1)**

Býčí schodiště. Vedle Svatovítské katedrály, baziliky sv. Jiří, Královského paláce a dalších známých a skvostných památek Pražského hradu působí Býčí schodiště jako dokonalý detail, schopný přispět k propojení staveb různých dob v souvislý celek. Jeho autorem byl známý Slovinec, architekt Josip Plečnik, jeden z předních tvůrčích talentů moderny. Ve svých dílech

se inspiroval starým Řeckem, Blízkým východem i Orientem a všechny tyto vlivy lze postřehnout i na Býčím schodišti. Sami býci, symbol minojské kultury, podpírají orientalizující baldachýn a přitom stojí na monumentálních kamenech v téměř babylonském stylu. Část schodiště, otevřená do zahrady Na valech, završuje antická římsa s „orientálními“ zvednutými rohy – prostě paráda. Přes svůj masivní vzhled je spíše doplňkem architektury Pražského hradu, skutečným „drobným monumentem“. Jako spojující prvek dokonale vystihuje ducha místa Pražského hradu coby harmonického celku složeného z architektury různé historie a směrů.



### **Komentář k fotografii (2)**

Královský palác. Není ovšem místo na Pražském hradě, jež by věrněji vystihovalo krok stavebního vývoje staletími, nežli Královský palác. Jeho nynější sklepení bývala za Soběslava ve 30. letech 12. století výstavným palácem. Soběslavův stavební rozlet se snažil „trumfnout“ Karel IV. Nad starý palác nechal postavit reprezentační gotické prostory. Poslední patro však představuje architekturu do té doby naprosto nevídanou – pozdně gotický Vladislavský sál, dílo technického a uměleckého génia Benedikta Rieda z přelomu 15. a 16. století. Jedná se o dosažení hranic technických možností kamene. Jeho vnější okna jsou nádherná. Ried slyšel o renesanci a možná dokonce i viděl nákresy renesančního užití antických prvků. Přes vnější ozdoby však tato okna ještě téměř zcela patří gotice, její protáhlosti, štíhlosti a prosvětlenosti. Spolu s katedrálou představuje palác srdce Pražského hradu.

### ***Rozbor fotografií:***

První fotografie nás seznamuje s částí Pražského hradu – Býčím schodištěm. Toto schodiště na první pohled upoutá množstvím různých stylů, které jako celek do sebe dokonale zapadají. Motiv schodiště nás také odkazuje na možnost stoupat dál a objevovat další překvapivé pohledy na Pražský hrad. Další fotografie zachycuje Královský palác a shluk turistů, kteří si stavbu prohlížejí. Snímek ukazuje, jak se historie uchovaná v architektuře setkává s přítomností, tj. návštěvníky. Ve zdech architektury zůstává minulost Pražského hradu neustále přítomná. Genius loci Pražského hradu se na těchto fotografiích vyznačuje propojením, trvalostí a současností.

## **2) Karlův most**



### **Komentář k fotografii (1)**

Johanitská komenda. Společně s biskupským palácem, který stával v Mostecké ulici, bránil opevněný klášter předmostí starého Juditina mostu z 12. století. Karlův most byl zbudován po povodni, během níž vzal za své románský most, a stojí přibližně na jeho místě (pár metrů více na jih). Na Malé Straně pak zcela navazuje na staré ústí Juditina mostu a i stará románská mostecká věž převzala úlohu obrany nového přechodu Vltavy. Komenda tedy dále plnila svou funkci – při jižních hradbách Malé Strany bránila předmostí. Dnešní podoba jejího kostela nese svůj starý název „Pod řetězem“, pod tím řetězem, jímž se uzavíral Juditin most.



Johanitský klášter dobře vystihuje historickou souvislost, v níž byl dnešní Karlův most zbudován.



### **Komentář k fotografii (2)**

Bradáč (na fotografii označen šipkou). Románský basreliéf hlavy vousatého chlapíka podle tradice zpodobňuje stavitele Juditina mostu, jehož součástí také původně skulptura byla. Podobné portréty byly osazeny i na mosty v Řezně a v Drážďanech. Na Karlově mostě pak hlava sloužila jako ukazatel kritické výše hladiny Vltavy. Pokud se voda dotýkala Bradáčových vousů, bylo na čase evakuovat Staré Město. Bradáč tudíž krásně ukazuje výši staroměstského terénu po navážkách z 13. a počátku 14. století. Socha byla po rekonstrukci Karlova mostu zasazena do stěny náplavky v původní výši. Na rozdíl od žánrových obrázků panoramatu Hradčan s Karlovým mostem podle mého názoru Bradáč dobře vystihuje ducha mostu jako jediného přechodu přes řeku, jejíž zvýšená hladina čas od času pražské obyvatele ohrožovala.

### ***Rozbor fotografií:***

První vybraná fotografie zachycuje Karlův most velmi netradičním způsobem, zobrazuje Johanitskou komendu, která při jižních hradbách Malé Strany bránila oblast před mostem. Autor fotografie tak poukazuje na souvislosti, za nichž byl Karlův most zbudován. Další fotografie zachycuje drobný detail Karlova mostu, basreliéf hlavy Bradáče, který sloužil k měření hladiny řeky. Díky Bradáčovi bylo možné určit, kdy již hladina přesáhla bezpečnou úroveň. Vybrané snímky odhalují, do jaké míry most určoval charakter svého okolí a jak důležitou funkci měl při obraně města a jeho obyvatel. Genius loci Karlova mostu je na vybraných fotografiích spojen s obranou, originalitou a důmyslností.

### **3) Klementinum**



#### **Komentář k fotografii (č.1)**

Hala služeb, prostor známý asi všem studentům vysokých škol v Praze. Zde se setkávají studenti různých oborů. Je to vhodné místo pro pátrání ve fondech knihovny, krátký odpočinek nebo seznámení. Člověk zde může potkat známé z řad svých vrstevníků a spolužáků. Místo je dokladem skutečnosti, že Klementinum a studenti patří již po dlouhá léta dohromady. V atmosféře staré jezuitské učenosti působila vždy hala služeb spíše kancelářsky, jako zažloutlá sláva civilní architektury 20. let. A i kvůli tomu ji mám rád. Dýchá na mě snem o době, kdy svobodné bádání a tvoření bude díky spoustě volného času přístupné všem lidem, kdy prostor veřejné čítárny bude vnímán lidmi jako jejich místo, kde nebudou nuceni odnést

si knihy do svého domova, ale volně se usadí podle chuti, kamkoliv se jim zlíbí a o přestávkách se budou s ostatními dělit o své vášně.



### **Komentář k fotografii (č.2)**

Areál Klementina před vchodem do knihovny. Poprvé jsem těmito místy procházel asi před třinácti lety. Od té doby jsem zde náhodou potkal řadu svých kamarádů a bývalých lásek. Je to tedy místo radosti i rozpaků, zvláštních pocitů, a tak asi působí na většinu jeho pravidelných návštěvníků. Neodmyslitelně pro mne patří ke Klementinu a cestě do knihovny. Spíše vystihuje ducha Klementina studentského, nežli historického, a ten je mi také bližší.

### ***Rozbor fotografií:***

Vybraná úvodní fotografie představuje interiér haly služeb Národní knihovny, která se nachází v budově Klementina. Zvláštní mlhavý a nejasný obraz, starobylý interiér a příjemné světlo v nás vyvolávají pocity nostalgie, příjemného klidu, vzpomínání na čas strávený čekáním na knížky. Další fotografie ukazuje všem studentům tolik známou cestu do Národní

knihovny. Cesta, která je pro autora fotografie místem setkávání s přáteli, spolužáky a dalšími milovníky knih. Genius loci Klementina je na těchto fotografiích spojen s nostalgií, vzpomínáním a setkáváním.

### **Vyhodnocení sondy**

Sondy se celkově zúčastnili 4 muži ve věku od 22-30 let, národnosti české (2 respondenti), francouzské (1 respondent) a americké (1 respondent). Jako povolání uvedli: student historie, žurnalista a projektový manažer, student, učitel/student. Celkově je vnímání genia loci vybraných památek velmi silně poznamenáno osobním vztahem k danému místu, dále historií místa a legendami, které se k němu pojí. Pro respondenty bylo též důležité okolí zkoumaného místa, jeho atmosféra, lidé, kteří se zde nacházeli. Samotný genius loci je potom pro jednotlivé respondenty spojnicí všech těchto aspektů. Sonda prokázala, že i tak obtížně uchopitelný fenomén jako je genius loci, je možné do jisté míry zkoumat a zachytit právě díky použití vizuálních metod – tj. autofotografie v kombinaci s komentářem.

### **Rozbor genia loci prostřednictvím jednotlivých fotografií a komentářů (charakteristické rysy a přístupy ve vnímání genia loci jednotlivých památek)**

U každého respondenta jsem slovně rozebrala jím vybrané fotografie jednotlivých památek. Tyto rozborů jsou uvedeny výše v textu. Na základě tohoto rozboru jsem potom určila vždy tři charakteristické rysy genia loci dané památky. Celkově jsem tedy rozebrala 12 dvojic snímků a vybrala pro každou památku 12 charakteristických rysů genia loci:

Genius loci Pražského hradu je spojen s

- 1) intimitou, přírodou, architekturou
- 2) komercí, masovostí, dobrým vkusem
- 3) velkorysostí, lidskou nepatrností, vnitřním řádem
- 4) propojením, trvalostí, současností

Genius loci Karlova mostu je spojen s

- 1) touhou po poznání, duchovnem, bohatostí
- 2) přemítáním, odstupem, ikonickou krásou
- 3) jedinečností, nezaměnitelností, dynamikou
- 4) obranou, originalitou, důmyslností

Genius loci Klementina je spojen s

- 1) hravostí, harmonií, křehkostí
- 2) odpočinkem, fantazií, kreativitou
- 3) touhou po vědění, funkčnosti, jednoduchosti
- 4) nostalgií, vzpomínáním, setkáváním

Při vizuálním rozboru vnímání **genia loci Pražského hradu** jsem zjistila tyto čtyři přístupy:

**1) intimní 2) komerční 3) orientační a 4) historický.** První respondent u výběru snímků klade důraz na propojení architektury s přírodou, to také vyzdvihuje i ve svém komentáři. Kromě toho je pro něho důležitá i bohatost stylů, kterou můžeme v dané architektuře pozorovat. Jím vybrané fotografie působí velmi intimně, jakoby si danou architekturu a přírodu vychutnával o samotě bez narušování turistů. Proto jsem také jeho přístup označila jako intimní. Naopak druhý respondent chápe Pražský hrad jako místo, kde se možná až trochu zbytečně a nevhodně rozbujela komerce. Vnímá jej takto zejména kvůli placení vstupu do Zlaté uličky, kde se dříve návštěvník mohl pohybovat bez omezení. Ve svém komentáři k fotografii zachycující zástup turistů čekajících na zaplacení vstupného píše: „Ačkoliv opravy Pražského hradu stojí mnoho peněz a Zlatá ulička jistě stojí za to, aby za vstup návštěvník několik korun zaplatil, chápu to stále jako něco ideologicky špatného.“ Podle něho se tím Pražský hrad stal místem komerce. To, že má Pražský hrad komerční charakter, je evidentní i z druhé fotografie, která zachycuje poutací tabuli na obchod se suvenýry. Druhý respondent vnímá genia loci tohoto místa komerčně a také k němu takto přistupuje. Třetí respondent vnímá Pražský hrad zejména jako stavbu, podle které je možné se ve městě orientovat. Jeho přístup jsem proto označila jako orientační. V komentáři fotografie zachycující věž Pražského hradu píše: „Tato věž je podle mého názoru důležitým symbolem Pražského hradu, něčím, co jej docela dobře identifikuje. Má charakteristický tvar a je možno ji vidět z různých míst.“ Přístup posledního respondenta je historický. Prostřednictvím jeho komentářů k fotografiím zaznamenávajícím Býčí schodiště a okna Královského paláce se můžeme dovědět mnoho zajímavých historických podrobností o těchto místech. V komentářích obdivuje zejména krásu a dokonalost jednotlivých slohů: „Vedle Svatovítské katedrály, baziliky Sv. Jiří, Královského paláce a dalších známých a skvostných památek Pražského hradu působí Býčí schodiště jako dokonalý detail, schopný přispět k propojení staveb různých dob v souvislý celek.“

Ke **geniu loci Karlova mostu** respondenti zvolili tyto přístupy: **1) analyzující 2) distanční 3) dynamický a 4) funkční.** První respondent vybral takové snímky, které analyzují současný

stav a charakter Karlova mostu. Úvodní snímek zachycuje Karlův most z podhledu – z paluby lodě. Důvodem, proč respondent zvolil takto neobvyklý záběr, je přeplněnost mostu turisty, kteří ztěžují jeho zachycení. K další fotografii zobrazující jednu ze soch na Karlově mostě připojil respondent tento komentář: „Nyní je Karlův most památkou bez jakékoli praktické funkce, nelze zde potkat žádné Čechy, stal se uměleckou galerií.“ Charakter mostu se podle respondenta změnil ze silně náboženského v umělecký. Další respondent zvolil distanční přístup. První fotografie zabírá dvojici věží na západním konci mostu na Malé Straně. Tento záběr je podle respondenta pro Karlův most velmi charakteristický, označuje jej jako nadčasovou klasiku. V dalším snímku však již přistupuje ke Karlovu mostu s odstupem, zabírá jej z Kamy. Tento odstup mu také pomáhá vnímat most odlišně než jako turista.

Přístup třetího respondenta je charakteristický svojí dynamikou. Tato dynamičnost je dána mnoha různorodými prvky mostu a jeho okolí. Respondent je zachytil zejména na první fotografii a popsal je v komentáři: „Jedná se o řeku, zátky proti ledu, ptáky; dále o samotnou stavbu Karlova mostu, která má charakteristický tvar, oblouky, vzorek kamenů, ochranné pilíře proti ledům a také o lidi, kteří na mostě něco dělají, většinou jsou to karikaturisté nebo kšeftaři.“ Druhá fotografie zobrazuje „nepřehlednost“ a „stísněnost“ Karlova mostu, která zde panuje kvůli velkému počtu turistů. Turisté naplňují celé místo zvláštní dynamikou. Přístup čtvrtého respondenta se vyznačuje funkčností. Respondent se zaměřuje zejména na funkci Karlova mostu a staveb v jeho okolí. Vyzdvihuje zvláštní drobný detail vnější zdi mostu, basreliéf hlavy vousatého muže Bradáče. Tento umělecký prvek sloužil zejména jako ukazatel kritické výše hladiny Vltavy.

Ke **geniu loci Klementina** přistupovali respondenti: **1) esteticky 2) umělecky 3) prostorově a 4) časově**. První respondent se ve fotografiích i komentářích zaměřuje především na estetickou hodnotu daného místa. Ve vybraných fotografiích zabírá drobný detail, sochu dívky umístěné na fasádě budovy a skryté nádvoří Klementina, jehož zdi jsou porostlé listy nádherně zbarvenými podzimními barvami. V komentářích zdůrazňuje ušlechtilost, bohatost kultury a vědění, jež se ukrývá v těchto místech. Místo na něj zapůsobilo také svým klidem a mírem. Druhý respondent přistupuje ke geniu loci daného místa umělecky. Na první fotografii zachytil klidné a méně navštěvované nádvoří Klementina. Samotný záběr působí na diváka lahodným dojmem. Sám k fotografii napsal tento komentář: „Tento obraz se mi velmi líbil díky zajímavé umělecké kompozici, záběru s velkým obloukem a vstupní bránou do jednoho z méně frekventovaných vnitřních nádvoří, pěkně rámovaných popínavým břečťanem podél stěn a zčásti ukazující krásné podzimní zbarvení.“ Dokonce i na další fotografii vyzdvihuje umělecké kvality prostředí Klementina. Na snímku zachytil umělecké objekty, které zde byly



dočasně umístěny. V komentáři zmiňuje možnost vychutnat si příjemná nádvoří a starobylost Klementina. Třetí respondent vnímá zejména prostorové aspekty genia loci Klementina. Ve svých fotografiích zachycuje jednak exteriér Klementina a také jeho interiér, prostor haly služeb Národní knihovny. V komentáři fotografie venkovní části Klementina zmiňuje několik důležitých prvků tohoto místa: velký prostor, vyasfaltovanou plochu cesty a věž, jež vnímá jako dominantu přitahující pozornost. Klementinum celkově vnímá velmi plasticky. U další fotografie interiéru se opět soustřeďuje na kvality daného prostoru, množství „šuplíčků“ s lístkovými katalogy, které se zde nacházejí. Čtvrtý respondent pojímá charakter genia loci Klementina s ohledem na budoucnost, tj. časově. Na první fotografii zabírá halu služeb Národní knihovny. V jeho komentáři se můžeme dočíst, že na něj tato místnost „dýchá snem o době, kdy svobodné bádání a tvoření bude díky spoustě volného času přístupné všem lidem, kdy prostor veřejné čítárny bude vnímán lidmi jako jejich místo, kde nebudou nuceni odnést si knihy do svého domova, ale volně se usadí podle chuti kamkoliv se jim zlíbí a v přestávkách se budou s ostatními dělit o své vášně“. Na druhé fotografii zabírá cestu do Klementina před vchodem do knihovny, která mu připomíná jeho studentská léta.

### **Rozvoj osobnosti prostřednictvím genia loci**

Místa, kterými člověk prochází, v něm zanechávají jedinečnou stopu. Lidský život je stejně jako umělecké dílo vždy silně kontextuální. Nelze žít bez toho, aniž by na nás nepůsobila okolní krajina, dům, který stojí před námi, nezvyklý kámen na cestě, zvláštní západ slunce. Kdekoli právě jsme, je spolu s námi i zvláštní fenomén, duch místa, genius loci. Genius loci se podílí na rozvoji naší osobnosti, spoluutváří náš charakter, dává našemu životu smysl. Právě proto je důležité zkoumat jeho jednotlivé aspekty, způsob jakým jej lidé vnímají a interpretují. Christian Norberg-Schulz v souvislosti s „bydlením“, zakotveností ve světě, hovoří o lidské potřebě porozumění významu míst, identifikaci, přináležitosti člověka k místu. Prožívat život jako významuplný je základní lidskou potřebou. Právě genius loci napomáhá člověku odhalit významy, které jsou obsaženy v prostředí, jež jej obklopuje. Člověk má vztah zejména k charakteru věcí, které ho dále formují. Na závěr této sondy si proto pokládám tyto otázky: **jaké lidské potřeby naplňuje genius loci Pražského hradu, Karlova mostu a Klementina? Jak člověka dále rozvíjí?**

Z předchozích rozborů vyplývá, že genius loci Pražského hradu respondenty naplňuje intimitou, dává jim vnitřní řád, umožňuje jim poznávat historii, ale také rozeznat určité negativní aspekty daného místa od těch dobrých. Pražský hrad tedy v lidech rozvíjí smysl pro spravedlnost, citlivost k okolí, posiluje jejich vyrovnanost. Genius loci Karlova mostu

naplňuje lidskou potřebu poznávat věci okolo sebe, umožňuje lidem získat odstup od věcí, které se kolem nich dějí, rozvíjí úctu k předkům, kteří byli schopni stavět takto důmyslné stavby. Rozvíjí tedy v lidech úctu a nadhled. Genius loci Klementina naplňuje lidskou potřebu vzdělávat se, hrát si, být kreativní, odpočívat, žít svobodně. Rozvíjí vztahy mezi lidmi a svobodné myšlení.

**Tabulka přehledu rysů genia loci jednotlivých památek, různých přístupů k tomuto fenoménu a vlivu genia loci těchto památek na duchovní rozvoj člověka**

<b>Památka</b>	<b>Pražský hrad</b> Přístup Rysy	<b>Karlův most</b> Přístup Rysy	<b>Klementinum</b> Přístup Rysy
<b>1. respondent</b>	<b>Intimní</b> intimita příroda architektura	<b>Analyzující</b> touha po poznání duchovno bohatost	<b>Estetický</b> hravost křehkost harmonie
<b>2. respondent</b>	<b>Komerční</b> komerce masovost dobrý vkus	<b>Distanční</b> přemítání odstup ikonická krása	<b>Umělecký</b> odpočinek fantazie kreativita
<b>3. respondent</b>	<b>Orientační</b> velkorysost lidská nepatrnost vnitřní řád	<b>Dynamický</b> jedinečnost nezaměnitelnost dynamika	<b>Prostorový</b> touha po vědění funkčnost jednoduchost
<b>4. respondent</b>	<b>Historický</b> propojení trvalost současnost	<b>Funkční</b> obrana originalita důmyslnost	<b>Časový</b> nostalgie vzpomínání setkávání



<b>Vliv genia loci památek na duchovní rozvoj člověka</b>	<b>Pražský hrad</b> smysl pro spravedlnost, citlivost k okolí, posiluje vnitřní řád	<b>Karlův most</b> úcta k předkům, nadhled	<b>Klementinum</b> otevřenost mezilidským vztahům, svobodné myšlení
---	--	--	--

### Výhody zvolené metody

Použití metody autofotografie a komentáře vnímám u této sondy jako velmi vhodnou. Právě tato metoda v propojení s komentáři velmi dobře zachycuje, jak jednotliví účastníci sondy vnímají genia loci různých památek a na co se při jeho objevování a hodnocení zaměřují. Tento jinak těžko uchopitelný fenomén je právě ve fotografii dobře zachytitelný, přičemž slovní komentáře mi pomohly při rozboru fotografií.

### 6.3 Sonda (3): Obrázkové knihy pro děti – srovnání vizuálního jazyka

Obrázkové knihy určené dětem jsou jedinečným médiem, které dokáže sdělovat obsah prostřednictvím textu a zároveň i obrazu. V internetové encyklopedii Wikipedie najdeme tuto charakteristiku obrázkových knih:

„Mezi dětské obrázkové knihy můžeme řadit jakékoli knihy, které propojují vyprávění s obrazy. V těch nejlepších obrázkových knihách je psaný text stejně důležitý jako ilustrace. Tyto knihy jsou velmi často určeny malým dětem, a zatímco některé z nich jsou napsány jednoduchým jazykem speciálně vyvinutým tak, aby dětem umožnil rozvíjet schopnost číst, většina z nich je napsána s takovou slovní zásobou, které děti rozumí, ale nejsou schopny daná slova přečíst. Proto mají obrázkové knihy v životě dětí zejména tyto dvě funkce: nejprve jsou čteny dětem dospělými a později jakmile se děti naučí číst, si je čtou samy.“<sup>59</sup>

Dětské obrázkové knihy mají dlouhou historii. První obrázkovou knihou pro děti byla učebnice nazvaná *Orbis pictus*, sepsaná českým pedagogem Janem Ámosem Komenským a vydaná v Norimberku roku 1658. Text byl ilustrován dřevoryty. Od té doby však dětské

<sup>59</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Picture\\_book#cite\\_note-0](http://en.wikipedia.org/wiki/Picture_book#cite_note-0) [26.7. 2011]

obrázkové knihy prošly výrazným vývojem. Zejména s rozvojem technologií jsou patrné změny ve vizuálním jazyku dětských obrázkových knih. V současné produkci lze vysledovat dvě výrazné tendence: buď zde můžeme najít klasické ručně ilustrované knihy, nebo takové, které byly ilustrovány v počítači. Do současné produkce dětských obrázkových knih lze zahrnout i elektronické dětské obrázkové knihy, které lze prohlížet např. přes internet a jejichž ilustrace právě velmi často vznikají na počítači.

### **Vizuální jazyk dětských obrázkových knih**

„Mezi kresbou dětí a dospělých existuje rozdíl. Děti kreslí skrze intuici, nesoustředí se na estetickou hodnotu vlastního díla, ale je pro ně podstatný aspekt komunikace. Estetická hodnota díla je většinou spojena s tím, že ztvárňuje přírodu takovou, jaká je, tj. kresba je hodnocena podle toho, jak odpovídá vnímání přírody lidským okem, správnosti lidských proporcí, včlenění perspektivy atd. Dětské kresby jsou plné příběhů, při kreslení ‚hovoří‘ vlastním vizuálním jazykem. Do své kresby děti včleňují emoce, experiment, myšlenky a tvořivost. Důležitější než výsledek je pro ně samotný proces tvorby. Děti nezachycují pouze krajinu a lidi kolem sebe, ale také vlastní náladu, příběhy a myšlenky a to vše skrze vlastní výrazové prostředky. Současní ilustrátoři, tvůrci dětských obrázkových knih přejímají od dětí jejich vizuální jazyk. Ilustrace v dětských knížkách jsou proto často naplněné příběhy. Takto ztvárněným příběhům děti velmi dobře rozumí.“<sup>60</sup>

### **Cíl a realizace sondy**

Cílem této sondy je zjistit, jaké jsou rozdíly mezi vizuálním jazykem ručně či počítačově ilustrovaných dětských knih a jak se skrze zvolený jazyk proměňuje i samotný obsah knih. V sondě jsem rozebrala celkem pět současných dětských obrázkových knih, tři ručně kreslené: Pampe a Šinka od Alžběty Skálové (Arbor vitae, 2010), Můj medvěd Flóra od Daisy Mrázkové (Baobab, 2007), Přeshádky od Petra Nikla (Meander, 2010) a dvě elektronické knihy, jejichž ilustrace byly vytvořené v počítači (knihy z webové stránky CBeebies vybrané ze sekce pro šestileté děti a mladší): Tady byla kdysi dávno princezna<sup>61</sup> a Popelka<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> Ahmad, H. A., Soo-Min, L. Telling Stories using Children's Visual Language: A Unique Approach in Picture Books with Case Study from Indonesia and Korea (1 of 2); dostupné na: <http://hafizsan.multiply.com/journal/item/120/120> [10.11. 2011]

<sup>61</sup> <http://www.bbc.co.uk/cbeebies/tikkabilla/stories/princesslongago/> [28.7. 2011]

<sup>62</sup> <http://www.bbc.co.uk/cbeebies/misc/stories/cinderella/> [28.7. 2011]

## **Použité metody**

Při realizaci sondy jsem využila metody slovního rozboru obsahu jednotlivých ilustrací. Dále jsem hodnotila jejich vizuální jazyk podle těchto kritérií: schopnost vyprávět příběh (škála hodnocení 1-5, přičemž 1 znamená vysoká schopnost, naopak 5 nízká), originalita (vysoká/průměrná/nízká), sdílení emocí a předané hodnoty skrze vizuální jazyk (slovní vyhodnocení). Celkově jsem u každé knihy rozebrala vždy dvě ilustrace (viz obrazová příloha s. 161).

**Výsledky sondy** – rozbor vizuálního jazyka ilustrací a jeho vlivu na obsah knih, srovnání – zhodnocení

### **1. rozbor ilustrací z knihy Pampe a Šinka od Alžběty Skálové**

„Pampe a Šinka“ je příběhem dvou postaviček, které se zrodí z chmýří a ocásku lišky Pampe. Společně se zabýdlí v krabici na ponožky, vypěstují kouzelnou rostlinku Papižel, navštíví je host Píža, vypraví se na karneval, oslaví narozeniny atd.

Ilustrátorka pro tento příběh zvolila zvláštní techniku koláže, kdy do pastelkami a vodovými barvami vytvořených obrázků vlepuje různé další prvky. Také hlavní postavy Pampe a Šinka jsou do obrázku vlepujány a vytvářejí tak dojem určité plastičnosti, jakoby z ilustrace vystupovaly. Kromě klasických ilustrací autorka využívá v některých částech knihy komiksovou formu vyprávění. Ilustrace jsou laděny do příjemného teplého odstínu a působí na nás intimně, jako bychom opravdu byli na návštěvě u někoho doma. Teplé barvy a milé postavičky v nás také vytváří pocit bezpečí a dávají průchod naší fantazii. Hlavní postavy jsou křehké a jemné bytosti, které velmi dobře zapadají do svého světa.

Vybrané ilustrace str. 16 – 19 (obrazová příloha str. 158 – obr. 1, 2)

Na straně 16-17 vidíme postavičku Šinku spící v ponožce. Šinka je nakreslena jemnými tahy pastelkou, zatímco ponožka je koláž z fotografie. Můžeme tedy pozorovat i strukturu textilu, ze které je ponožka vyrobena. Ilustraci doprovází krátký text, který nás seznamuje s tím, že Šinka sní o barevných tapetách. Na další dvoustraně (18-19) vidíme záběr spící Šinky na pozadí malovaných tapet, které jsou potištěny pravděpodobně ručně vyrobeným tiskátkem.

Hodnocení vizuálního jazyka:

Vyprávění příběhu: 2

Originalita: vysoká

Sdílení emocí/ předané hodnoty: láska, bezpečí, radost, sounáležitost, skromnost

## **2. rozbor ilustrací z knihy Můj medvěd Flóra od Daisy Mrázkové**

„Můj medvěd Flóra“ je příběhem o starém látkovém medvědovi, který najde na ulici chlapec Petr. Vezme medvěda domů, opraví jej, umyje, obleče do šatů po jedné panence a dá mu jméno Flóra. Další část příběhu pojednává o tom, jak se rodina s medvědem Flórou sžije a jak si s ním Petr a jeho sestra hrají.

Ilustrace Daisy Mrázkové nás zaujmou výraznou a zároveň příjemnou barevností a přibližují nám dobu a prostředí, kde se děj právě odehrává. Zejména ilustrace, které ukazují Petrův domov, na nás působí silně svojí výrazně hřejivou atmosférou. Ilustrace v nás vyvolávají pocit bezpečí, klidu a harmonie.

Vybrané ilustrace str. 29, 33 (obrazová příloha str. 159 – obr. 3, 4)

V ilustraci na str. 29 je namalován Petr se svojí sestrou, která sedí u stolu s medvídkem Flórou na klíně a dává hračce ochutnat buchtu. Perspektiva je v ilustraci jen lehce naznačena, scéna je namalována především v barevných plochách. Jde tedy nejvíce o zachycení pocitů a naznačení blízkého vztahu dětí k nalezenému medvědovi. Podobná situace, zachycení láskyplného vztahu dětí k látkovému medvědovi se odehrává i na str. 33, kdy Petr Flóru zabalil do svého svetru a uložil ke spánku na pohovce. Opět příjemné teplé barvy a jen pouze lehké naznačení perspektivy zaměřují naši pozornost na blízký vztah mezi medvědem Flórou a Petrem.

Hodnocení vizuálního jazyka:

Vyprávění příběhu: 1

Originalita: vysoká

Sdílení emocí/ předané hodnoty: harmonie, klid, bezpečí, péče, blízkost

### **3. rozbor ilustrací z knihy Přeshádky od Petra Nikla**

V knize figurují různá vymyšlená zvířata a tvorové, kteří jsou představeni skrze autorovy básně – minipříběhy a ilustrace. Jedná se o zvláštní stvoření, pro něž jsou charakteristické různé nesmyslnosti a fantasknosti.

Ilustrace jsou vytvořeny černou tužkou na bílém podkladu nebo bílou pastelkou na černém podkladu. Jedná se o drobné, jemné kresby záhadných tvorů, které jsou výplodem autorovy fantazie. Zvláštní stvoření místy připomínají známé živočichy nebo jsou vtipnou kombinací různých živočišných druhů. Ilustrace nám ukazují jejich tajuplnost, záhadnost a fantastičnost.

Vybrané ilustrace str. 35, 43-44 (obrazová příloha str. 160 – obr. 5, 6)

Na str. 35 je zobrazena zvláštně vypadající veverka ve strnulém postoji. To, že se jedná o veverku, poznáme podle charakteristické siluety jejího těla a také podle výrazného mohutného ocasu. Veverka rozhodně nepůsobí líbivě a prvoplánově, právě naopak. Její výraz je velmi netypický a zvláštní, což ještě zvyšuje dojem záhadnosti. Na dvoustraně 43-44 je krátký příběh o kříženci. Na této dvojstránce jsou do švu knihy svázané ještě další menší listy – ilustrace, kterými můžeme libovolně listovat a vytvářet tak sami obraz vlastního křížence. Tato část knihy je velmi kreativní a výrazně pracuje s fantazií čtenářů.

Hodnocení vizuálního jazyka:

Vyprávění příběhu: 3

Originalita: vysoká

Sdílení emocí/ předané hodnoty: hravost, fantazie, důmyslnost, záhadnost

### **4. rozbor ilustrací z elektronické knihy „Tady byla kdysi dávno princezna“ (CBeebies)**

Elektronická kniha „Tady byla kdysi dávno princezna“ představuje ve zkrácené a částečně upravené formě klasickou pohádku o Šípkové Růžence ze sbírek Charlese Perraulta a bratří Grimmů. Elektronická kniha zobrazuje na každém listu ilustraci, která je současně jednoduchou animací a zároveň je pod ilustrací vidět text, který je možné si též poslechnout ve formě písničky. Pohádka je zpracována moderním způsobem s důrazem na vtipnost jednotlivých scén, např. zakletá princezna má na sobě kalhoty a vlečku, víla není žena jak je obvyklé, ale muž v kalhotách s klaunovským nosem a motýlími křídly, princ zachránce má podobu malého fialového draka.

Samotné ilustrace jsou vytvořeny v počítači a jejich hlavní předností je, že se dají snadno animovat. Ilustrace jsou vytvořeny v jednotvárnému stylu a je těžké určit jejich autora, protože postrádají originalitu. Kromě toho již dále nijak příběh neprohlubují a ani neobohacují o další emoce. Emoční napětí a citové zabarvení je do příběhu vloženo prostřednictvím zvukového doprovodu – zpívaného textu.

Vybrané ilustrace – scéna, kdy je princezna zakleta a scéna, kdy je princezna osvobozena (obrazová příloha str. 161 – obr. 7, 8)

Obvykle emocionálně vypjatá situace, kdy je princezna zakleta, zde působí spíše jako legrační setkání s vílou – mužem. Perspektiva je v ilustraci jen lehce naznačena. Scéna, kdy je princezna osvobozena, opět působí velmi plošně a bez emocí.

Hodnocení vizuálního jazyka:

Vyprávění příběhu: 3

Originalita: nízká

Sdílení emocí/ předané hodnoty: žádné

## **5. rozbor ilustrací z elektronické knihy Popelka (CBeebies)**

Elektronická kniha Popelka představuje ve zkrácené formě klasickou pohádku. Známý příběh pojednává o společenských problémech mezi partnery z opačných konců sociálního žebříčku.

V elektronické knize je pohádka ztvárněna klasicky a je obohacena drobnými animacemi, které rovněž umožňují čtenáři se do děje interaktivně zapojit. Čtenář je například vyzván krátkým textem, aby označil nuzné šaty Popelky, a tak dojde k jejich proměně na krásné bálové šaty. Text pohádky je čten vypravěčkou. Ilustrace výrazně komerčního charakteru jsou vytvořeny v počítači a jejich styl je velmi standardizovaný.

Vybrané ilustrace – scéna kouzelné proměny šatů Popelky, scéna zkoušení střevíčku, který Popelka ztratila na bále (obrazová příloha str. 162 – obr. 9, 10)

Scéna, kde jsou nuzné šaty Popelky po označení čtenářem proměněny na krásné bálové šaty, působí velmi plošně. Opět chybí jakékoli emoce. Ty jsou nám zprostředkovány zejména hlasem vypravěčky, bez které by příběh působil velmi suše. Také hlavní postava Popelky se ve velkém počtu podobně vypadajících postav ztrácí. Scéna, kdy si Popelka

zkouší ztracený střevec, působí stejným dojmem. Ilustrace příběh dále nijak neobohacuje ani neprohlubuje a její styl postrádá originalitu.

Hodnocení vizuálního jazyka:

Vyprávění příběhu: 4

Originalita: nízká

Sdílení emocí/ předané hodnoty: žádné

### **Závěrečné vyhodnocení sondy**

V této sondě jsem zkoumala vizuální jazyk pěti současných dětských obrázkových knih. Jednalo se o tři knihy, které byly ilustrovány ručně a dvě elektronické knihy, jejichž ilustrace byly vytvořeny v počítačových programech. Ze závěrečného zhodnocení vyplývá, že ilustrace, které vznikají ručně a mají originální snadno zapamatovatelný styl, dokáží čtenáři zprostředkovat příběh daleko lépe než ilustrace vzniklé v počítači, které jsou často velmi standardizované. Ručně vytvořené ilustrace příběh obohacují o další emoce a prohlubují o další hodnoty. Vizuální jazyk počítačově zpracovaných ilustrací je oproti ručně vytvořeným ilustracím velmi omezený, má horší schopnost zprostředkovat čtenáři příběh včetně emocí a dalších hodnot a více se spoléhá na různé efekty či zvukový doprovod, který dotváří jejich celkovou atmosféru.

#### 6.4 Sonda (4): Hodnoty ukryté v obrazech – dialog prostřednictvím obrazů

Zatímco se politikové na různých úrovních dohadují, zda je dialog mezi kulturami skutečně možný, obrazy, které jsou po staletí součástí kulturního bohatství jednotlivých národů či celých civilizací, za nás tento dialog v tichosti uskutečňují.

Tato sonda zkoumá hodnoty ukryté v obrazech, možnosti mezilidského a mezikulturního dialogu prostřednictvím obrazu. Použití vizuálních výzkumných metod zde spočívá v analýze a výběru obrazového materiálu.

Počátek existence jednotlivých kultur a jejich střetávání je také počátkem mezikulturního dialogu. Tento dialog má mnoho podob a jednou z nich je i setkávání se s obrazy, které jsou součástí kulturního bohatství a zároveň připravují lidskou mysl a srdce na skutečný dialog napříč mnoha národy. Abychom si dokázali představit, jakým způsobem se může uskutečnit mezikulturní dialog obrazů, je potřeba si nejdříve definovat samotné slovo dialog a seznámit se s principy jeho utváření. Velmi rozšířená definice dialogu, kterou lze dohledat i na internetovém slovníku Wikipedii, je tato:

„Dialog (řecky *dialogos*, od slovesa *dialegomai*, rozvažovat, rozmlouvat) je rozhovor dvou nebo více osob. Dialog může znamenat také ‚rozhovor‘ fiktivní, psaný, a tedy literární formu, např. v divadle nebo v románu. V současné filosofii se někdy užívá v přeneseném smyslu pro hledání smyslu nebo pravdy skrze řeč a rozhovor (řec. *dia*, skrze a *logos*, slovo). Protikladem dialogu je monolog (z řec. *monos*, jeden). Filosofický význam dialogu plyne z pochopení a uznání, že člověk se může mýlit nebo zastávat jednostranné stanovisko a že mu tedy může pomoci setkání s názorem druhého a druhých. Setkávání a střetání názorů může vést k lepšímu, pravdě bližšímu názoru než měli účastníci před setkáním. Tento důležitý náhled se někdy dokládá doslovnějším (i když etymologicky nepřesným) výkladem řeckého slova *dialogos* jako *dia-logos* čili ‚skrze řeč‘ nebo ‚prostřednictvím řeči‘.

Aby rozhovor mohl vést k lepšímu nebo hlubšímu poznání, musí jeho účastníci splňovat jisté podmínky:

1. musí mít vlastní názor, který jsou schopni zdůvodnit;



2. musí být schopni tento názor jasně a srozumitelně vyslovit;
3. musí být ochotni poslouchat i názory a argumenty druhých a
4. případně se jimi i nechat přesvědčit.

Zejména tato poslední podmínka je náročná a vyžaduje od všech účastníků odvahu nechat si vlastní názor zpochybnit. Proto se někdy jako dialog označuje jen takový rozhovor, při němž jsou tyto podmínky splněny.<sup>63</sup>

Mé vlastní pojetí dialogu obrazů vychází z definice filosofky Jolany Polákové, která se zabývá možnostmi dialogu v knize nazvané *Smysl dialogu*:

„Dialog je způsob verbální i neverbální komunikace, který je bytostně podmíněn spoluúčastí druhého či druhých. Nejde přitom jen o účast ve vnějším smyslu: o faktickou přítomnost, o právo na autentický projev, o empirickou vzájemnou znalost nebo schopnost psychologické empatie. Míru dialogičnosti charakterizuje především stupeň celkové, tedy i vnitřní spoluúčasti – stupeň bytostné vzájemné otevřenosti. Dialog je vztahovým děním, jehož smysl se nevyčerpává přenášením informací nebo vytvářením konsenzu; týká se lidí ne jako zpředměnitelných a zastupitelných jednotek, ale jako jedinečných osob s vlastní svobodou a odpovědností. Jejich vzájemné porozumění je cílem dialogu.“<sup>64</sup>

Na základě této definice jsem definovala dialog obrazů takto:

Dialog obrazů je neverbálním způsobem komunikace, který umožňuje přenos myšlenek, vcítění se do situace člověka, lidí, kteří s námi nejsou fyzicky přítomni, ale přesto skrze architekturu, umění a obrazy (v širokém slova smyslu) s nimi můžeme navázat kontakt, „číst“ jejich poselství, poznat jejich náboženské cítění, hodnoty. Ve filosofické rovině může také dialog obrazů znamenat hledání smyslu skrze řeč obrazů. Člověk, který se účastní dialogu obrazů, odpovídá na tento dialog vlastní vnitřní proměnou a další účastí na lidském společenství. Tento dialog může probíhat jak uvnitř jednotlivých kultur, tak i napříč kulturami.

---

<sup>63</sup> <http://cs.wikipedia.org/wiki/Dialog> [20.6. 2011]

<sup>64</sup> Poláková, J. *Smysl dialogu. O směřování k plnosti lidské komunikace*. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 8

Jolana Poláková se věnuje mnoha aspektům dialogu, rozebírá překážky, podmínky a nástroje vedení dialogu. K tomu, aby se jakýkoli dialog mohl uskutečnit, potřebujeme nejprve odstranit překážky, které brání k jeho navázání. Poláková hovoří o čtyřech významných překážkách: ničení druhých, ovládání druhých, parazitování na druhých a lhostejnost k druhým. První překážkou je tedy ničení druhých, tj. zabíjení lidí, vyrůstání v prostředí, kde je člověk veden od útlého věku k přesvědčení, že odlišní lidé – příslušníci jiných etnických nebo sociálních skupin, lidé s jiným náboženským vyznáním, nemají rovnocennou hodnotu. K zastavení této destrukce a navození kontextu dialogu je zapotřebí širší lidské solidarity a především změny každého jednotlivce v intimní sféře dialogu osob. Druhou překážkou dialogu je ovládání druhých. Abychom se vymanili z této destruktivní síly a mohli navodit dialog, potřebujeme odstup od automatismu kompenzačních tendencí, tj. nepřeměnit svoji „bezmoc“ v triumf sebestředné moci, ale prostřednictvím vnější i vnitřní sebeobran – pasivní rezistence, kritického myšlení, navázat kontakt s nezávislým okolím a přiznat lidskou důstojnost i ovládanému protějšku. Třetí závažnou překážkou, o které Poláková hovoří, je parazitování na druhých. Parazitování se projevuje neporozuměním principu dávání a přijímání. V případě parazitování se jedná o destruktivní symbiózu. Takto postiženým lidem chybí schopnost tvořivého učení a originální seberealizace. Poslední čtvrtou překážku dialogu je lhostejnost k druhým. Lhostejnost je popřením základního směřování dialogu od *já* k *ty*. Lidé, kteří jsou lhostejní k druhým, trpí skrytou hlubinnou osamělostí a vyprahlostí individualistického a chladného života. Někdy je sice přemůže touha překročit vlastní i cizí nevztahovost, ovšem činí tak pomocí alkoholu, drog, idolatrického způsobu práce a dalších nedialogických způsobů. Tyto způsoby překonávání absence vztahů však samotou nevyřeší. Aby člověk mohl překlenout propast osamění, musí mu začít záležet na druhém alespoň částečně i kvůli němu samému. Odvaha k dialogickému kontaktu se v této situaci rodí z hlubší duševní a duchovní krize, z trosek komunikační rutiny.

Kromě odstranění překážek dialogu je zapotřebí také vytvořit vhodné podmínky dialogu. Poláková určila tyto tři podmínky: svobodu, odpovědnost a toleranci. Dialog je možný pouze za předpokladu, že se osvobodíme od jeho překážek.

Dialog můžeme také chápat jako zásadní etické dobro, schopnost k etické svobodě, svobodně se povznést nad situační a utilitární horizont myšlení a jednání. Hlubokou a zásadní dialogickou svobodu, která směřuje k druhým i za cenu vlastního utrpení, je možné dosáhnout pouze v situaci, kdy si uvědomíme, že naším absolutním Partnerem v pozadí veškerého našeho dialogického počínání je Bůh. Svoboda je završena v druhé podmínce dialogu – odpovědnosti. Odpovědný člověk směřuje k druhému, bere na sebe jeho situaci a dává mu

k dispozici to, co má a čím je. Třetí podmínkou umožňující dialog je tolerance. Dialogická tolerance je zásadně pozitivní, benevolentní, kladně očekávající. Partnerovi dialogu otevírá potřebný akceptující prostor. Tato tolerance je založena na úctě a pokoře. Tolerance však není nesoudným ustupováním zlu. Zlo, které dialog ohrožuje, je třeba jasně pojmenovat a postavit se proti němu.

Dialog, jak zmiňuje Poláková, je možné v každodenním životě vést prostřednictvím nástrojů, konkrétních prostředků. Mezi tyto nástroje patří: umění růst, umění dávat, umění přijímat a umění respektovat. První nástroj je ovlivněn tvořivostí, otevřeností a zralostí účastníků dialogu. Abychom mohli růst, musíme nejdříve zaujmout vnitřní nebo i vnější odstup od vztahů, které náš osobní dialog i růst blokují. Přínosem této samoty je nerušená možnost zapustit kořeny, tajemně se spojit s Bohem. Tento vztah přináší člověku stabilitu a nezávislost. Dalším nástrojem dialogu je umění dávat. Čím více dáváme, tím větší šíří a rozpětí pro dialog vytváříme. Jako první je třeba v dialogu dávat odpuštění a tím získat naději, že i druzí odpustí nám. K odpuštění je nutné se otevřít a naslouchat lidem, uvolnit pro ně místo ve svém srdci. Dialogické dávání přívětivosti, pozornosti a lásky by se mělo soustředit především na tyto skupiny lidí: na naše nepřátele, na nejchudší, na lidi v nejpokročilejším věku, nejslabší, nejvíce trpící, nejposlednější, na ty, co se nejhůře přizpůsobují pravidlům komunity a na nejmladší. Umění dávat je uměním naslouchat druhému, nebýt lhostejný a pociťovat s ním hluboké sjednocení. Umění přijímat rozevírá osobní hloubku, vzájemnou otevřenost účastníků dialogu. K tomu abychom mohli sami přijímat druhé, je nutné zakusit vlastní přijetí druhými, odhodit masku a odstranit bariéry. Přijmout druhého znamená ocenit ho a naslouchat mu. Posledním nástrojem dialogu je umění respektovat. Respekt dovoluje člověku být tvořivě nezávislý a tím mu umožňuje utvářet skutečně mezilidské vztahy. Důležitou součástí respektu je nikoho z dialogu předem nevylučovat a z vlastního úhlu pohledu nečinit obecně platné měřítko. Tím, že si uvědomíme účast Boha v dialogu, otevře se nám neomezený prostor.

### **Střet civilizací a interkulturní dialog**

Dnešní svět je charakterizován nástupem multipolarity, posílením role velmocí jako je Čína, Indie, Brazílie a dalších zemí a také rozpoznáním síly Islámské civilizace. Americký politolog Samuel Huntington dokonce v tomto smyslu hovoří o střetu civilizací a multicivilizačním uspořádání: „Místo toho, aby jedna civilizace jednosměrně působila na všechny ostatní, dochází nyní k intenzivním, trvalým a mnohosemým interakcím mezi všemi

civilizacemi.<sup>65</sup> Cestou k mírovému soužití je podle Huntingtona hledání společných rysů v rámci různých civilizací: „Namísto propagování charakteristických znaků jedné civilizace, které jsou považovány za univerzální, si kulturní koexistence žádá hledat to, co je společné většině civilizací. V multikulturním světě je konstruktivní cestou odmítnout univerzalismus, přijmout rozrůzněnost a hledat společné rysy.“<sup>66</sup>

Univerzálnost lidské společnosti podle Huntingtona spočívá v lidské individualitě, protože lidská společnost je lidská a tedy individuální. Pro mezikulturní dialog je velmi klíčová otázka identity jednotlivců, to, jakým způsobem si lidé odpovídají na otázky: „kdo jsme?“, „kam patříme?“ a „kdo jsou ti jiní?“ Naši vlastní identitu většinou odvozujeme z našeho příbuzenství, zaměstnání, kultury, institucí, území, vzdělání, ideologie apod. V poslední době však významně roste význam identity kulturní. Kulturní identita, civilizační příslušnost hraje jednu z ústředních rolí i z hlediska uzavírání spojení mezi národy:

„Spojení určovaná ideologií a vztahy mezi velmocemi ustupují spojením založeným na kultuře nebo civilizační příslušnosti. Politické hranice stále častěji mění podobu tak, aby se shodovaly s hranicemi kulturními: etickými, náboženskými nebo civilizačními. Mocenské bloky z dob studené války nyní nahrazují kulturní komunity a hlavním místem konfliktů na světě se stávají hranice mezi civilizacemi.“<sup>67</sup>

Zatímco dříve se vůdcové zemí rozhodovali ohledně příslušnosti k některému politickému bloku s ohledem na bezpečnostní zájmy, rovnováhu moci, anebo v závislosti na svých ideologických preferencích, dnes o spojení a protivnicích rozhoduje kulturní identita. Tento fenomén však rozhodně není ničím novým. V historii najdeme mnoho příkladů odlišných kódů chování ke státům či jiným útvarům z téže civilizace a k těm z jiné:

„Rozdělení na ‚my‘ (náležející ke stejné civilizaci) a ‚oni‘ (náležející k jiné) je konstantou lidských dějin. Tyto rozdíly v chování vůči lidem ze stejné a jiné civilizace pramení z těchto příčin: z pocitu nadřazenosti (někdy rovněž méněcennosti) vůči lidem považovaným za podstatně odlišné; ze strachu a nedůvěry k těmto lidem; z obtíží, které provázejí komunikaci s těmito lidmi jakožto důsledek rozdílů v jazyce a normách společenského

---

<sup>65</sup> Huntington, S. *Sřet civilizací. Boj kultur a proměna světového řádu*. Praha: Rybka Publishers, 2001, s. 47

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 389

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 139

chování; z nedostatečné obeznámenosti s předsudky, motivacemi, společenskými vztahy a zvyky těchto lidí.“<sup>68</sup>

Díky vývoji technologie, pokrokům v oblasti dopravy a komunikace, výrazně vzrostl význam civilizační identity. Necítíme se ani tak Němci, Belgičany jako Evropany atd. Potřeba civilizační příslušnosti, identifikace, je spojena s vědomím civilizačních rozdílů, ochranou naší odlišnosti. Čím více jsme vystaveni působení odlišných kultur, civilizací, tím aktuálnější a naléhavější je pro nás otázka, jakým způsobem dospět v našich vztazích k dialogickému jednání. Základním stavebním kamenem dialogu napříč kulturami i mezi jednotlivci je respektování lidských práv. Základní lidská práva jsou v různých kulturách chápána odlišně, přesto by i zde měla panovat určitá shoda.

Filosof a sociální vědec Marek Hrubec, který se věnuje významu a roli dialogu, považuje za hlavní cíl interkulturního dialogu rozvíjení vzájemného uznání osob z různého kulturního prostředí: „Zatímco střet kultur a civilizací směřuje k polarizaci a vyhocení konfliktu, interkulturní dialog se snaží prostřednictvím diskuze mezi jednotlivými kulturami či civilizacemi přispět k jejich vzájemnému uznání.“<sup>69</sup> Interkulturní dialog pojímá jako spojník mezi kulturami, jež je vázán primárně na kulturně definované skupiny osob a civilizací ve smyslu celého lidstva. Jeho důležitou součástí je úsilí o nalezení určité transkulturní shody, která by se mohla stát prvkem všech kultur, celé lidské civilizace. Pojem civilizace můžeme podle něho používat pouze v singuláru, tedy jako výraz pro jedinou lidskou civilizaci, která v sobě zahrnuje rozdílné kultury, jež jsou spojeny společnými hodnotami v jeden celek. Jednotlivé kultury tak můžeme chápat jako „živé“ esence, jež dávají celé lidské civilizaci konkrétní podobu. Hlavními tématy interkulturních dialogů jsou: demokracie, lidská práva a globální spravedlnost. Nejvyšším cílem těchto dialogů je potom mírové soužití jednotlivých kultur.

### **Cíl sondy – nalezení prvků vhodných k utváření dialogu prostřednictvím obrazů**

Dialog obrazů napříč národy se může uskutečňovat právě díky univerzální srozumitelnosti „jazyka“ obrazů. Zatímco odlišné jazyky je nutné studovat někdy i řadu let, případně celý život, jazyk obrazů je okamžitě srozumitelný. Přesto abychom plně pochopili význam obrazů,

---

<sup>68</sup>Huntington, S. Střet civilizací. Boj kultur a proměna světového řádu. Praha: Rybka Publishers, 2001, s. 143

<sup>69</sup>Hrubec, M. (ed.). Interkulturní dialog o lidských právech. Západní, islámské a konfuciánské perspektivy. Praha: Filosofía, 2008, s. 14

je znalost kontextu a schopnost interpretace souvislostí nutná. K dialogu obrazů ať již uvnitř vlastní kultury či napříč kulturami lze přistupovat stejně jako k mezilidskému dialogu. Na základě předchozího rozboru mezilidského a mezikulturního dialogu jsem navrhla patnáct prvků, které by měl obsahovat konstruktivní dialog obrazů. Každý prvek podporuje vedení dialogu a to i napříč celými národy a kulturami.

Charakteristické prvky dialogu obrazů a jejich příklady:

- 1. Vědomí společné identity, zakotvenost v historii** (malby v jeskyni Lascaux, Francie)
- 2. Vytvoření prostoru ve svém srdci** (Pražské Jezulátko, Česká republika)
- 3. Pokora** (Antoni Gaudí, Sagrada Familia, Španělsko)
- 4. Naslouchání** (Pražské Jezulátko, Česká republika)
- 5. Pravdivost, autenticita** (Frida Kahlo, Mexiko)
- 7. Odvaha pomoci** (Pražské Jezulátko, Česká republika)
- 9. Trpělivost** (Antoni Gaudí, Sagrada Familia, Španělsko)
- 10. Tvořivost** (Petr Nikl, Česká republika)
- 11. Otevřenost** (Josef Sudek, fotografie chrámu sv. Víta, Česká republika)
- 12. Sdílení** (Marjane Satrapiová, Persepolis, Francie)
- 13. Smíření, pokoj** (Pražské Jezulátko, Česká republika)
- 14. Vnitřní radost** (vitráž růžicového okna v katedrále sv. Víta, Česká republika)
- 15. Naděje v řešení** (Madeleine Albrightová, brož zářivé slunce)

**Příklady:**

### **1. Vědomí společné identity, zakotvenost v historii**

Příkladem prvního prvku jsou pravěké malby v jeskyni Lascaux ve Francii. Tyto malby dokumentují život lidí před několika tisíci lety. Jejich námětem jsou většinou realisticky ztvárněné různé druhy zvířat. Ačkoliv skutečný význam maleb nebudeme nikdy s naprostou přesností znát, odborníci se domnívají, že malby sloužily k rituálním účelům a měly zajistit celému kmeni bohatý úlovek.

„Nejpravděpodobnějším vysvětlením jeskynních nálezů je, že představují nejstarší pozůstatky víry v moc obrazů; jinými slovy řečeno, primitivní lovci se domnívali, že když svou oběť

zobrazí – možná pomocí oštěpů nebo kamenných sekyrek –, skutečná zvířet jejich moci podlehne také.<sup>70</sup>

To, čím jsou pro nás tyto malby důležité dnes, však nespočívá v přesné znalosti jejich původního významu, ale v prvotním zachycení obrazových projevů lidstva, které nám dávají vědomí společné historie, identity. Proto se tyto obrazy mohou stát duchovní spojnicí mezi národy na celém světě. Prostřednictvím zakotvenosti v lidské historii a skrze vědomí společné identity si můžeme lépe uvědomit, že to, co máme společné, převažuje nad tím, co nás rozděluje.

Jeskynní malby částečně odrážejí fungování prvních lidských společenství:

„Jeskynní malby nevznikaly z individuálního rozmaru. Jejich vývoj je především svědectvím výjimečného kolektivního zájmu a kontroly.“<sup>71</sup>

Tyto obrazy nebyly vytvořeny za účelem potěšit lidské oko, ale jako nástroj, předmět s určitou funkcí. Abychom naše chápání přiblížili původní funkci těchto obrazů, je třeba se vcítit do myšlení lidí, kteří je vytvořili.

„Nemůžeme doufat, že tyto zvláštní začátky umění pochopíme, jestliže se nepokusíme vmyslet se do duševních pochodů primitivních národů a poznat, jaké zážitky je vedly k tomu, aby obrazy nepovažovali za něco, na co se člověk rád dívá, nýbrž za cosi mocného, co používá.“<sup>72</sup>

Skutečnost a obraz je pro primitivy jednou identickou věcí. Pokud primitivové „ubližovali“ obrazu, činili tak s přesvědčením, že se podobné věci stanou i zobrazené postavě či zvířeti. Chápání obrazu jako magického nástroje, který může ovlivnit naši budoucnost se udrželo do dnešní doby pouze u některých primitivních národů. Co však sdílíme všichni, je schopnost alespoň částečně číst významy obrazů, dešifrovat jejich jazyk navzdory nám tolik vzdálené historii.

---

<sup>70</sup> Gombrich, E.H. Příběh umění. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 42

<sup>71</sup> Larousse, A. G. Umění pravěku a starověku. Praha: Odeon, 1967, s. 31

<sup>72</sup> Gombrich, E.H. Příběh umění. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 40

„Tyto obrazy jsou staré stejně jako všechny ostatní stopy lidské dovednosti. A přesto, když je archeologové v 19. století objevili na stěnách jeskyní a skal ve Španělsku a v jižní Francii, nechtěli zprvu věřit, že tak sugestivní a realistické vyobrazení zvěře je dílem lidí doby ledové. Postupem času nebylo díky nálezům hrubých nástrojů z kamene a kostí v těchto oblastech pochyb o tom, že obrazy bizonů, mamutů a sobů byly skutečně vyryty a namalovány lidmi, kteří zvěř sami lovili, a proto ji tak dobře znali.“<sup>73</sup>

Vědomí společné identity, zakotvenost v historii se může stát odrazovým můstkem pro jakýkoli dialog mezi lidmi na celém světě.

## **2., 4, 7, 13. Vytvoření prostoru ve svém srdci, naslouchání, smíření, pokoj, odvaha pomoci**

Příkladem všech těchto prvků je Pražské Jezulátko, které se nachází v kostele Panny Marie Vítězné v Praze. Historici kladou vznik této sošky do let 1515-1582, tedy do období, kdy žila sv. Terezie Veliká. V polovině šestnáctého století byla tato soška vzácným majetkem rodiny Manriques de Lara. Každý, kdo vstupuje do blízkosti sošky Pražského Jezulátka, cítí, že právě zde se v jeho nitru odehrávají podivuhodné změny, jakoby Jezulátko otevíralo nový prostor v našem srdci a zároveň vysílalo do celého světa pokoj a smíření.

Své pocity a dojmy z pohledu na Pražské Jezulátko zachytili také autoři knihy Milostné Pražské Jezulátko Věra Remešová a Ladislav Pokorný:

„Je to nesmírně hluboký pocit mít možnost dívat se zblízka na sošku, která má za sebou více než čtyři sta let svého života. Na sošku, která zosobňovala nesmírnou úctu k dětství Ježíšovu. Soška sama je zřejmě dřevěná, dřevo je potaženo plátnem a na něm je vymodelováno ve splývající říze. Připomíná to techniku mnohem starších řezeb, než lze soudit z vnějších okolností. Neodvážil bych se zkoumat, zda barevné pojednání bylo původní, či zda nejde o pozdější úpravu. Ta se zdá být provedena na očích a na vlasech, které byly původně tmavé, snad černé a dokonce snad byly přemodelovány. Úcta k tomu, koho soška představuje a zároveň obava, aby tato vzácná relikvie nebyla poškozena, asi nikdy nedovolí nějaké zkoumání.“<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Gombrich, E.H. Příběh umění. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 40

<sup>74</sup> Remešová, V. , Pokorný, L. Milostné Pražské Jezulátko. Praha: Česká katolická Charita, 1988, s. 26



Pražské Jezulátko též naslouchá lidem v jejich životních těžkostech a pomáhá jim při řešení různých problémů. Poutníci z celého světa, ale i náhodní návštěvníci přichází k Pražskému Jezulátku, aby mu svěřili své prosby. Někteří také přichází poděkovat za zázračná uzdravení, kterého se jim dostalo, když jej prosili o pomoc. Pražskému Jezulátku vzdávají úctu lidé na celém světě. Výrazem úcty různých národů je i velká sbírka šatiček s různými národními motivy, do kterých je soška Jezulátka oblékána při významných příležitostech nebo podle jednotlivých období církevního roku.

### **3. Pokora, 9. trpělivost**

Příkladem prvků pokory a trpělivosti je katedrála Sagrada Familia v Barceloně od katalánského architekta Antonia Gaudího. Stavba této katedrály byla zahájena v roce 1883 a dosud není dokončena. Hluboce věřící Antoni Gaudí se zcela věnoval stavbě katedrály v letech 1914 až do své smrti v roce 1926. Jeho posledním přáním bylo, aby stavba byla postavena pouze z darovaných peněz. Při vytváření plánů katedrály a její výzdoby prokázal Gaudí velkou trpělivost a také pokoru vůči všemu, co Bůh stvořil.

„Gaudí výzdobu fasády koncipoval jako přesnou kopii přírody, a kvůli ní roky chodil po farnosti a hledal správné modely. Kopírování děl božích bylo tou nejvyšší formou chvály a dokazovalo umělcovu pokoru. „Snažit se ztvárnit smyšlený předmět je šílenstvím,“ napsal si Gaudí před mnoha lety do svého deníku z Reusu.“<sup>75</sup>

Na rychlost stavby Gaudí nespěchal. Byl trpělivý a čas pro něj byl možností, jak ještě více umocnit odraz Boží slávy ve svých dílech. Příkladem nám může být jeho příprava soch určených k výzdobě fasády. Nejdříve chodil zkoumat živé či mrtvé modely, dělal si jejich sádrové odlitky a teprve potom pokračoval v tvorbě:

„Pokud byl Gaudí se sádrovým odlitkem spokojený, sundali ho a přenesli do fotografického ateliéru k Opissovi, který pořídil jeho snímky. Ty pak připevnili k desce přesně v úhlu, který byl potřebný pro kompenzaci perspektivního zkreslení, vyvolaného umístěním sochy nad zemí. Výsledný model připomínal svatého od El Greca, jehož móda právě vrcholila. Podle

---

<sup>75</sup> Hensbergen, G. Gaudí. Praha: BB art, 2003, s. 249

této ‚zdeformované‘ fotografie vytvořili konečný trojrozměrný sádrový odlitek. Ten ještě jednou vytáhli na průčelí a teprve potom Gaudí dovolil sochařům proměnit sádrov v kámen.”<sup>76</sup>

Aby se náš dialog mohl završit ve vzájemném pochopení, musíme mnohdy také prokazovat podobnou trpělivost, jako to dělal Gaudí při stavbě katedrály Sagrady Familie. Její postupná stavba je předobrazem naší trpělivosti a pokory, kterou bychom měli mít i my při jednání s druhými.

## **5. Pravdivost, autenticita**

Příkladem pravdivosti a autenticity jsou obrazy od mexické malířky Fridy Kahlo. Tato malířka nás skrze své obrazy dojemným způsobem provází svým životem. Narodila se 6. července 1907 maďarsko-židovskému otci a matce španělsko-mexicko-indiánského původu. Po celý život trpěla velkými bolestmi, zejména kvůli tragické nehodě – havárii autobusu, při níž si trvale poškodila páteř. Po nehodě strávila více než rok na lůžku a to ji přivedlo k malířství. Bohužel rovněž její největší životní láska jí přinesla spoustu trápení. Zamilovala se do o dvacet let staršího mexického muralisty Diega Riveru, za kterého se také provdala. Jejich manželství bylo poznamenáno mnoha Diegovými nevěrami. Většina jejích maleb je velmi autobiografická, zobrazuje to, co Frida právě prožívá. Na její malby můžeme zčásti pohlížet jako na zrcadlový odraz zápisů z jejího deníku, který obsahuje mnoho detailů z jejího soukromí a také mnoho milostných dopisů určených Diegovi. Tyto dopisy jsou spolu s jejími obrazy zvláštním svědectvím o jejím životě. V jednom z dopisů určených Diegovi píše:

„Ty (Diego) rozumíš všemu. Konečné spojení. Trpíš, raduješ se, miluješ, zuříš, líbáš, směješ se. Rodíme se pro totéž. Chtít objevovat a milovat objevené, skryté. S bolestí, že stále ztrácíme. Jsi krásný. Tvou krásu ti dávám já. Jsi jemný ve svém ohromném smutku. Prostá hořkost. Bojuj proti všemu, co tě svazuje. Máš se rád. Miluj mě jako střed, mě jako sebe. Zbude mi jen zázračná vzpomínka na to, jak jsi mi prošel životem a zanechal poklady, které sesbírám až po tvém odchodu. Neexistuje vzdálenost. Jen čas. Poslouchej mě, laskej mě tím, co hledáš a co jsi našel. Vracím se k tobě i k sobě jako obehnaná písnička.“<sup>77</sup>

Dílo Fridy Kahlo je ukázkou pravdivosti a autenticity, hodnot, které proměňují svět směrem k větší lidskosti a činí jakýkoli dialog smysluplným.

---

<sup>76</sup> Hensbergen, G. Gaudí. Praha: BB art, 2003, s. 251

<sup>77</sup> Kahlo, F. Intimní autoportrét. Praha: Labyrint, 2003, s. 196

## 10. Tvořivost

Příkladem desátého prvku je tvorba výtvarníka Petra Nikla, zejména jeho hravé interaktivní objekty prezentované v rámci projektu Orbis Pictus. Jedná se o tyto objekty: Citera – zpovědnice pro dva hlasy, Sklo mámení – otočné křeslo se zvětšovací sklem, Srdce – jeskyně zvuků, pohybů, světů a stínů, Krajina uvnitř Srdce – pohyblivý orloj seskupený z útržků reality, Vodní klavír a další. Tyto objekty rozvíjejí lidskou tvořivost a fantazii. Na rozdíl od většiny běžně vystavených uměleckých děl jsou určeny k tomu, aby je lidé blíže zkoumali, dotýkali se jich a různě si s nimi hráli. Celý projekt Orbis Pictus je tvořen jednotlivými interaktivními expozicemi: *Brána do světa tvořivé lidské fantazie*, *Labyrint světla*, *Leporelohra* a je inspirován dílem humanistického myslitele J. A. Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. Všechny zmíněné výstavy vychází z umělecké koncepce Petra Nikla a podílí se na nich další čeští a zahraniční umělci. Projekt měl svoji premiéru v roce 2006 v Paříži. Lidská tvořivost je pro rozvíjení dialogu velmi důležitá především z hlediska překonávání různých překážek dialogu. Díky rozvinuté fantazii dokážeme hledat nové cesty a způsoby komunikace, a tak udržujeme dialog stále živý.

## 11. Otevřenost

„Páteří“ každého dialogu je otevřenost. Otevřenost myslí, připravenost přijmout nové názory, nechat se něčím oslovit. Tato otevřenost se odráží i v přístupu k námětům v dílech fotografa Josefa Sudka, který se doslova nechával „kopnout“ novými náměty či myšlenkami. Poutavě o tom vypráví v jednom rozhovoru vedeném na téma vzniku fotografie:

*„Vznikne někdy vaše fotografie spontánně?“*

Málokdy. Obvykle vás něco kopne, něco potkáte. Heleďte se, u fotografie je to všechno obrácený postup. Dejme tomu, že malíř má představu a tu se snaží realizovat. Tady vás ve skutečnosti něco kopne nebo se o to převalíte.

*Ale malíř taky o něco zakopne, jeho představa se taky na něco váže?*

No jo, on může něco potkat ve skutečnosti a z toho si něco vybere.

*Ale vy to taky tak děláte.*

Ale tady je to obráceně, tady se o něco převalíte a teďka si myslíte, že byste to měl zaznamenat.“<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Anděl, J. Josef sudka o sobě. Praha: Torst, 2001, s. 107

Josef Sudek jedinečným způsobem fotograficky zaznamenal různé architektonické památky Prahy, přičemž jeho soubor fotografií z dostavby chrámu sv. Víta z let 1924-1928, může sloužit jako zvláštní dokument jeho otevřenosti a schopnosti nechat se vždy nově oslovit krásou architektury.

## **12. Sdílení**

Příkladem dvanáctého prvku je autobiografický komiks Persepolis od iránsko-francouzské kreslířky a ilustrátorky Marjane Satrapiové. Pro každý dialog je aspekt sdílení velmi důležitý. Tím, že lidem kolem nás vyprávíme příběhy z našeho života, sdílíme s nimi část nás samotných, dáváme jim možnost, aby nás lépe poznali. Pokud sdílíme s někým náš životní příběh, očekáváme, že se stejnou důvěrou bude i on sdílet s námi svůj život. Takto se navzájem obohacujeme a posilujeme vzájemnou důvěru. V autobiografickém komiksu Marjane Satrapiové se dozvídáme řadu detailů z dramatického období jejího dospívání. Vyrůstala v Íránu za tuhého islámského režimu, v době války s Irákem. Aby ji rodiče uchránili od válečných hrůz a iránského režimu, poslali ji studovat na francouzské gymnázium do Vídně. Poté se ještě na čas vrátila do vlasti, ale nakonec se trvale usadila v Paříži, kde se až do současnosti věnuje výtvarné tvorbě. Na jejím komiksově zpracovaném životním příběhu oceňuji zejména upřímnost, s jakou líčí různé životní události. Čtení jejího komiksu vyvolává ve čtenáři pocit, jakoby autorka seděla naproti němu a svůj příběh mu skutečně vyprávěla. Satrapiová v autobiografickém příběhu zajímavě přibližuje pocity mladého člověka, který se střetává s odlišnou kulturou, snaží se do ní zapadnout a postupně zčásti přejímá i její hodnoty. Tento příběh plný překvapivých zvratů může lidem zprostředkovat vidění světa z odlišné kulturní perspektivy, pomoci vžít se do problémů lidí s odlišným kulturním zázemím. Marjane Satrapiová líčí svět přistěhovalce a dobu svého studia v cizí zemi bez příkras a odhaluje nám sebe jako člověka se svými dobrými i špatnými vlastnostmi. A právě tím je její příběh výjimečně lidský a přínosný. Každé upřímné sdílení, ať již probíhá v rámci jedné kultury či napříč mnoha kulturami, rozvíjí důvěru mezi lidmi a otevírá nové obzory.

## **14. Vnitřní radost**

Spolu s naší vnitřní radostí vkládáme do dialogu mezi lidmi i paprsek světla. Dialog tak již není pouhou možností, jak dojít k nějakému řešení, cíli, ale stává se radostným okamžikem, plně prožitým časem. Příkladem zdroje vnitřní radosti je vitráž růžicového okna v katedrále sv. Víta, která vznikala v letech 1925-1928. Autorem vitráže, jež tématicky čerpá z biblického

Stvoření světa, je výtvarník František Kysela. Pokud máme uskutečňovat dialog v tvořivém duchu, potřebujeme, aby naše duše byla naplněna vnitřní radostí, aby byla pevně duchovně zakotvena. Radost pramenící z vědomí duchovní zakotvenosti rozsvěcuje naši duši podobně jako paprsky slunce, které k nám probleskují skrze drobná barevná sklíčka Kyselovy vitráže v katedrále sv. Víta. Stojíme-li uvnitř chrámu naše srdce ožívá radostí. Světlo, pronikající skrze vitráž, je poselstvím víry, naděje a lásky.

### **15. Naděje v řešení**

Někdy se náš život dostává do velmi obtížných situací, například musíme řešit mnoho zásadních a nepříjemných záležitostí najednou. Abychom dokázali toto období zvládnout, a stále pokračovat v dialogu, nesmíme ztrácet naději. Musíme věřit v řešení. V každém konstruktivním dialogu je obsažen i prvek naděje. Dávat naději a věřit ve zlepšení situace, to je také úlohou diplomatů. Madeleine Albrightová, bývalá ministryně zahraničních věcí Spojených států, vyjadřovala při svých jednáních naději prostřednictvím brože ve tvaru slunce připnutého na šatech. Sama o této broži píše:

„Protože jsem povahou spíš věčně ustaraný optimista (což je opak spokojeného pesimisty), poměrně často jsem našla příležitost připíchnout si brož se sluncem. Být diplomatkou samozřejmě znamená umět se vyrovnat i se složitějšími situacemi, a tak jsem ji mnohdy nosila spíš jako výraz naděje než očekávání. Například na Haiti zasáhla Clintonova administrativa silou, sesadila nelegitimní vojenskou juntou a vrátila do úřadu zvoleného prezidenta. Od té doby jsem během každé oficiální návštěvy Haiti při setkání s jeho civilními představiteli vyjadřovala ochotu Ameriky pomoci a mluvila o naději na zlepšení.“<sup>79</sup>

### **Závěr sondy – dialog obrazů**

Tato sonda dokazuje, že hodnoty ukryté v obrazech na nás silně působí a formují mezilidský či mezikulturní dialog. Tyto hodnoty nás ovlivňují podprahově, a tak jsme skrze obrazy, jež jsou součástí kulturního bohatství celého lidstva, neustále proměňováni a „cizelováni“. Dialog obrazů vede k lepšímu vzájemnému pochopení mezi lidmi i mezi kulturami na celém světě.

---

<sup>79</sup> Albrightová, M. Tajná řeč broží. Příběhy z mé šperkovnice. Praha: Práh, 2010, s. 92

## **6.5 Zhodnocení využitelnosti vizuálních výzkumných metod v rámci kultury**

Vizuální výzkumné metody jsou vysoce variabilní, a proto se dají dobře přizpůsobit zkoumané problematice. Rovněž je lze snadno kombinovat s dalšími výzkumnými metodami. Právě díky tomu jsou v široké oblasti kultury dobře uplatnitelné. Výzkumy v kultuře jsou různého charakteru, zaměřují se jak na konkrétní tak i na abstraktní problémy. Oba typy problémů je možné vizuálními výzkumnými metodami zkoumat. Z hlediska náročnosti použití této metody se jeví jako nejobtížnější stanovení správných kritérií a způsobu vyhodnocení jednotlivých výzkumů. Za vhodný způsob vyhodnocení považuji slovní rozbor. Nejvyšší potenciál vizuálních výzkumných metod vidím v oblasti kvalitativních výzkumů, kde je důraz kladen na hloubkový charakter výpovědi respondentů a jejich subjektivní pohled na danou problematiku.

## **7. Závěr**

Média, obrazy a kultura jsou velmi komplexními a propojenými tématy. Vyprávění příběhů pomocí obrazů je snad stejně staré jako samotné lidstvo. Napříč celou historií sloužily obrazy ke sdílení znalostí, moudrosti a hodnot, k uchování odkazů různých kultur. I dnes jsou obrazy významným zdrojem informací a hrají důležitou roli při formování osobnosti a charakteru člověka i celé společnosti.

V první části práce se zabývám médii ve filosofické rovině, pozornost věnuji zejména koncepci elektronické kultury významného kanadského filosofa a sociologa Marshalla McLuhana. V jeho pojetí jsou média především extenzí člověka, kompenzací jeho fyziologických „nedostatků“. Kromě kladů, které každé médium člověku přináší jako extenze jeho schopností, mají média i negativní dopad na člověka, každá extenze zároveň „amputuje“ či modifikuje některé naše dosavadní schopnosti či jiné již existující extenze. McLuhan rovněž určil tři základní etapy vývoje komunikace na základě různého dominantního postavení komunikačních forem: první fázi označil jako období akustické pospolitosti, pro kterou je charakteristický život v kmenech a komunikace přirozeným jazykem; druhou fázi nazval Gutenbergovou galaxií, kdy se dominantním na místo sluchu stává zrak. Poslední éru označil jako elektronickou kulturu. Tato fáze nás opět navrácí do období sdíleného akustického prostoru a podobá se kmenovému společenství. Propojenost je dosažena díky vysoce rozvinutým technologiím, které nám umožňují aktivně se podílet na životě kolem nás, získat kolektivní identitu, žít v globální vesnici.

Představa globální vesnice, kde se lidská interakce odehrává na globální úrovni a lidstvo tak komunikuje jako celek, zajímavě koresponduje s filosofií jezuitského kněze a vědce

Teilharda de Chardina, který věřil v možnost univerzálního propojení lidstva prostřednictvím kosmické membrány – noosféry, jež se rozprostírá kolem celého světa. Zvláštní, nová vrstva planety Země, myslící sféra – noosféra je součástí rozsáhlé Chardinovy koncepce zahrnující evoluci směrem k osobnímu Bohu.

Dále se věnuji vizuálním studiím, jejich ideovým zdrojům, psychologii obrazu a významu obrazu. Významnými autory v oblasti vizuálních studií je Marta Filipová a Matthew Rampley. Obraz je zde pojímán jako vizuální nebo mentální projev, vznikající z určitého popudu, obsahující konkrétní vlastnosti a vyžadující určitou interpretaci. Vizuální studia vycházejí z mnoha oborů, zejména však z kulturních studií a z dějin umění. Ve studiu vizuální kultury můžeme rozlišit tři názorové tradice: angloamerická vizuální studia, Bildwissenschaft (věda o obraze) a francouzskou teorii obrazu (théorie de l'image). Zatímco angloamerická studia zkoumají obraz z hlediska jeho politických a ideologických funkcí, německá Bildwissenschaft zkoumá obraz zejména v jeho teoretické a filosofické rovině, pokládá si otázky spojené s obrazovým znázorňováním a významem.

Psychologie a význam obrazu jsou další důležité aspekty a předměty zkoumání oboru dějin umění a rovněž vizuálních studií. V rámci psychologie obrazu šlo autorům uměleckých děl v minulosti zejména o ztvárnění reality tak, aby co nejlépe odpovídala skutečnosti. Využívali k tomu vizuální efekty vytvářející iluzi reality. Psychologii obrazu zkoumal významný kunsthistorik Ernst Hans Gombrich. Význam obrazu je mnohdy více než autory obrazu tvořen jeho diváky – interprety. Podle Marity Sturken a Lisy Cartwright, autorek knihy: *Studia vizuální kultury*, se význam obrazu v procesu vytváření, interpretace a užívání mění. Pokud tedy chceme porozumět významu obrazů, musíme se nejprve seznámit s principy jejich utváření. Z toho hlediska jsou důležité kódy a konvence strukturující obraz, interpretace diváků a kontext vystavení obrazu.

Prostřednictvím obrazů často velmi obratně manipulují veřejností tvůrci reklam. Podle Gilliana Dyera, odborníka v oblasti komunikace, se reklamy zřídka kdy dopouštějí přímo lži. Reklamy fungují v rovině znaků a na této úrovni je těžké jim odolat, protože nám nabízejí skvělý vztah, lásku apod. Proto je důležité zejména u komerčních obrazů – reklam, být si vědom podprahového působení znaků a záměny významů.

K odkrývání významu obrazů slouží i různé metody vizuálního výzkumu. Mezi významné odborníky, kteří tyto metody dále rozpracovali, patří antropolog Marcus Banks, sociolog Piotr Sztompka, historik umění Erwin Panofsky a dále teoretik environmentální urbanistické tvorby Kevin Lynch. Velmi kreativním způsobem pracuje s vizuálními metodami také např. antropoložka Elizabeth Edwardsová, která se pokusila znovu ustavit fotografii v antropologii

a propojit estetickou fotografií s dokumentární a dále antropolog Nicholas Thomas, který se zabýval zobrazováním národa a etnicity v umění.

Tato práce je rovněž doplněna čtyřmi sondami, ve kterých byly využity vizuální metody výzkumu. První sonda je věnována srovnání tří různých typů galerií: klasické galerie (České centrum Praha), alternativního výstavního prostoru (Tacheles) a virtuálních – elektronických galerií. Sonda byla zaměřena jak na návštěvníky galerií, tak i na samotné umělce, kteří zde vystavují. Z výsledků sondy vyplynulo, že všechny jednotlivé typy galerií plní v životě člověka důležitou funkci a tudíž nelze jeden typ galerie zcela nahradit druhým. Do budoucnosti lze očekávat, že všechny tři uvedené typy galerií budou fungovat v ještě větší součinnosti a budou se vzájemně doplňovat. Druhá sonda byla věnována průzkumu vnímání a interpretace fenoménu *genia loci*. Tento fenomén byl zkoumán na třech vybraných pražských památkách: na Pražském hradě, Karlově mostě a v Klementinu. V této sondě jsem se inspirovala metodou autofotografie sociologa Piotra Sztompka. Na základě nasbíraných dat a analýzy fotografií jsem vyvodila různé charakteristické rysy *genia loci* zkoumaných míst a určila jeho působení na psychiku člověka. Třetí sonda byla zaměřena na rozbor a srovnání vizuálního jazyka dětských obrázkových knih. Porovnávala jsem dva typy ilustrací: vytvořené ručně a vzniklé prostřednictvím počítačových programů. Z výsledku sondy vyplynulo, že vizuální jazyk ručně vytvořených ilustrací je výrazově bohatší, dokáže dobře sdělovat emoce a prohloubit samotný příběh. Naopak vizuální jazyk ilustrací vytvořených v počítači je výrazově chudý a nedokáže sdělovat další emoce, případně příběh dále prohlubovat. Poslední čtvrtá sonda zkoumá hodnoty ukryté v obrazech, možnosti mezilidského a mezikulturního dialogu prostřednictvím obrazu. Na základě filozofického rozboru dialogu jsem definovala nový pojem „dialog obrazů“. Také jsem určila celkem patnáct prvků, které podporují vedení dialogu prostřednictvím obrazů a to uvnitř jedné kultury či napříč různými kulturami. Ke všem těmto prvkům jsem našla příklady v rovině obrazů. Z vyhodnocení sondy vyplynulo, že obrazy, zejména ty, které jsou součástí kulturního bohatství lidí na celém světě, dokáží hrát významnou roli v mezilidském a mezikulturním dialogu a přispívají ke vzájemnému porozumění mezi lidmi na celém světě. Ze závěrečného zhodnocení vizuálních výzkumných metod vyplynulo, že jejich hlavní potenciál spočívá ve vysoké variabilitě použitelnosti a možnosti jejich kombinace s dalšími metodami výzkumu. Dalším kladem je velký zájem o tyto metody z řad účastníků výzkumu. Vizuální výzkumné metody jsou zajímavou možností, jak zapojit obrazy do plně hodnotného výzkumu a rozšířit tak „nástroje“ k získání zejména kvalitativních dat.



Hlavním cílem mé práce bylo odhalit propojenost třech samostatných oblastí výzkumu: médií, obrazů a kultury a v rámci vizuálních studií hledat možné vizuální výzkumné metody aplikovatelné v oblasti kultury. Doufám, že se mi tato témata podařilo alespoň zčásti ve své práci obsáhnout, a že jsem tak přispěla k jejich lepšímu pochopení a k širšímu využití vizuálních metod v rámci kultury.

## **8. Shrnutí**

V práci nazvané: Média, obrazy a kultura se zabývám vzájemnou propojeností těchto třech samostatných oblastí výzkumu a rovněž se v rámci vizuálních studií snažím nalézt možné vizuální výzkumné metody aplikovatelné v oblasti kultury. Práce se skládá z teoretické a praktické části. V teoretické části se zabývám koncepcí kanadského filozofa a teoretika médií Marshalla McLuhana, který určil tři etapy vývoje komunikace a jako poslední označil elektronickou kulturu. McLuhanova koncepce elektronické kultury zajímavě koresponduje s koncepcí spirálovitě se navíjejícího vesmíru jezuitského kněze a vědce Teilharda de Chardina, který věřil v možnost univerzálního spojení lidstva prostřednictvím kosmické membrány – noosféry, jež se rozprostírá kolem celého světa. Dále se zabývám významem a iluzí v obraze, kde čerpám z textů významného kunsthistorika Ernsta Hanse Gombricha. V oblasti vizuálních studií vycházím zejména z textů Marty Filipové a Matthewa Rampleye, kteří se věnují výzkumu vizuální kultury. Dále se věnuji rozboru obrazu v reklamě, kde čerpám z textů odborníka v oblasti komunikace Gilliana Dyera. V části věnované vizuálním výzkumným metodám aplikovaným v antropologii, sociologii, historii umění, urbanismu a v sociálních a kulturních výzkumech rozebírám metodologii antropologa Marcuse Bankse, sociologa Piotra Sztompka, historika umění Erwina Panofského, teoretika environmentální urbanistické tvorby Kevina Lynche a dalších.

V praktické části aplikuji vizuální výzkumné metody na oblast kultury ve čtyřech sondách. První sonda je věnována srovnání tří různých typů galerií: klasické galerie (České centrum Praha), alternativního výstavního prostoru (Tacheles) a virtuálních – elektronických galerií. Sonda byla zaměřena jak na návštěvníky galerií, tak i na samotné umělce, kteří zde vystavují. Z výsledků sondy vyplynulo, že všechny jednotlivé typy galerií plní v životě člověka důležitou a nezastupitelnou funkci a tudíž nelze jeden typ galerie zcela nahradit druhým. Do budoucnosti lze očekávat, že všechny tři uvedené typy galerií budou fungovat v ještě větší součinnosti a budou se vzájemně doplňovat.

Druhá sonda byla zaměřena na průzkum vnímání a interpretace fenoménu genia loci. Tento fenomén byl zkoumán na třech vybraných památkách v historickém centru Prahy: na

Pražském hradě, Karlově mostě a v Klementinu. V této sondě jsem se inspirovala metodou autofotografie sociologa Piotra Sztompka. Na základě nasbíraných dat a analýzy fotografií jsem vyvodila různé charakteristické rysy genia loci zkoumaných míst a určila jeho působení na psychiku člověka.

Třetí sonda byla zaměřena na rozbor a srovnání vizuálního jazyka dětských obrázkových knih. Porovnála jsem dva typy ilustrací: vytvořené ručně a vzniklé prostřednictvím počítačových programů. Z výsledku sondy vyplynulo, že vizuální jazyk ručně vytvořených ilustrací je výrazově bohatší, dokáže lépe sdělovat emoce a více prohloubit samotný příběh než vizuální jazyk ilustrací vytvořených v počítači.

Poslední čtvrtá sonda zkoumá hodnoty ukryté v obrazech, možnosti mezilidského a mezikulturního dialogu prostřednictvím obrazu. Na základě filozofického rozboru dialogu jsem definovala nový pojem „dialog obrazů“. Také jsem určila patnáct prvků, které podporují vedení dialogu prostřednictvím obrazů a to uvnitř jedné kultury i napříč různými kulturami. Ke všem těmto prvkům jsem našla příklady v rovině obrazů. Z vyhodnocení sondy vyplynulo, že obrazy, zejména ty, které jsou součástí kulturního bohatství lidí na celém světě, dokáží hrát významnou roli v mezilidském a mezikulturním dialogu a přispívají k vzájemnému porozumění mezi lidmi na celém světě.

Hlavním cílem mé práce bylo naznačit propojenost třech samostatných oblastí výzkumu médií, obrazů a kultury a v rámci vizuálních studií hledat možné vizuální výzkumné metody aplikovatelné v oblasti kultury. Doufám, že se mi tato témata podařilo alespoň zčásti ve své práci obsáhnout, a že jsem tak přispěla k jejich lepšímu pochopení a k širšímu využití vizuálních výzkumných metod v rámci kultury.

## **9. Abstract**

In my thesis titled Media, Imagery and Culture, I deal with the interconnection of these three separate fields of research. In the framework of visual studies, I search for visual research methods applicable in the cultural field. In the theoretical section, I discuss the conceptions of Canadian philosopher and media theorist Marshall McLuhan who determined three stages of communication development, one of which referenced an electronic culture. I go on to examine the philosophical Noosphere concept of a Catholic priest and scientist Teilhard de Chardin, corresponding with the McLuhan idea of electronic culture and the global village. I also analyze the concepts of art historians Ernst Hans Gombrich and Erwin Panofsky. In the field of visual studies, I follow the visual culture research of Marta Filipová and Matthew Rampley, and I examine communication expert Gillian Dyer's essay on pictures and

advertisements. Lastly, I search for visual research methods applied in a variety of fields: anthropology, sociology and art history.

The final part consists of four probes in which I apply visual research methods to the culture. In the first probe, I compare three different types of galleries: classic gallery (Czech Center in Prague), alternative exhibition hall (Tacheles) and virtual galleries. The probe was aimed at both gallery visitors and the artists themselves who exhibit their artworks there. The result of probe confirmed the importance of each type of gallery in the life of people. There is a certain presumption that in the future these three types of galleries will be more interconnected and they will collaborate. The second probe focuses on the survey of perception and interpretation of the Spirit of Place (*genius loci*) and its influence on the human psyche. In this probe, I used the method of visual sociology called auto-photography described by the Polish sociologist Piotr Sztompka. Within this method respondents took a concrete amount of photos related to a theme based on their personal perception and interpretation. The survey was combined with a questionnaire. In consideration of selected materials, I define different characteristic features of *genius loci*. In the third probe I analyzed and compared the visual language of two different types of children picture books: 1) with hand-made illustrations 2) with illustrations created on the computer. As a result I found out that the visual language of hand-made illustrations is much richer in originality and emotions, and it can deepen the story itself. The fourth probe surveys the values included in the pictures and the possibilities of interpersonal and intercultural dialogue through the picture. I determined fifteen components of images that contribute to the creation of interpersonal and intercultural picture dialogue. The aim of my thesis was to explain the interconnection of these three separate fields of research: media, imagery and culture and discover visual research methods applicable in the field of culture. I hope that I fulfilled the main theme of my thesis thereby contributing to an improved use of visual research methods in the field of culture.

## 10. Literatura

- Adams, David (ed.). UNESCO and a culture of peace. Promoting a Global Movement. Paris: UNESCO publishing, 1997
- Albrightová, M. Tajná řeč broží. Příběhy z mé šperkovnice. Praha: Práh, 2010
- Anděl, J. Josef Sudek o sobě. Praha: Torst, 2001
- Banks, M., Morphy H. Rethinking Visual Anthropology. London: Yale University Press, 1999
- Banks, M. Visual Methods in Social Research. London: Sage, 2005
- Berger, J. O pohledu. Praha: Fra, 2009
- Bystřický, J. Média, komunikace a kultura. Plzeň: Aleš Čeněk, 2008
- Dyer, G. Advertising as Communication. London: Routledge, 1990
- Filipová, M., Rampley, M. (eds.). Možnosti vizuálních studií. Brno: Barrister & Principal, 2007
- Gehl, J. Život mezi budovami. Užívání veřejného prostranství. Brno: Nadace partnerství, 1996
- Gombrich, E.H. Příběh umění. Praha: Mladá fronta, 1995
- Umění a iluze. Praha: Odeon, 1985
- Hamilton, P. Visual Research Methods Volume 1. London: Sage, 2006
- Visual Research Methods Volume 2. London: Sage, 2006
- Visual Research Methods Volume 3. London: Sage, 2006
- Visual Research Methods Volume 4. London: Sage, 2006
- Hensbergen, G. Gaudí. Praha: BB art, 2003
- Horrocks, Ch. Marshall McLuhan a virtualita. Praha: Triton, 2002
- Hrubec, M. (ed.). Interkulturní dialog o lidských právech. Západní, islámské a konfuciánské perspektivy. Praha: Filosofia, 2008
- Huntington, S. Střet civilizací. Boj kultur a proměna světového řádu. Praha: Rybka Publishers, 2001
- Chardin, P. Teilhard De. Místo člověka v přírodě. Praha: Svoboda, 1967
- Jak věřím. Praha: Vyšehrad, 1997
- Slova víry. Olomouc: Velehrad, 2001
- Úvahy o štěstí a lásce. Olomouc: Velehrad, 2005
- Kahlo, F. Intimní autoportrét. Praha: Labyrint, 2003
- Kožešník, J. Ilustrovaný encyklopedický slovník/ j-pri. Praha: ACADEMIA, 1981
- Larousse, A. G. Umění pravěku a starověku. Praha: Odeon, 1967

Lynch, K. Obraz města. Praha: Polygon, 2004

McLuhan, M. Člověk, média a elektronická kultura. Brno: Jota, 2000

McLuhan, M., Fiore, Q. The medium is the message. An inventory of effects. Corte Madera: Ginkgo Press, 2001

Norberg-Schulz, Ch. Genius loci, k fenomenologii architektury. Praha: Odeon, 1994

Panofsky, E. Význam ve výtvarném umění. Praha: Odeon, 1981

Poláková, J. Smysl dialogu. O směřování k plnosti lidské komunikace. Praha: Vyšehrad, 2008

Remešová, V., Pokorný, L. Milostné Pražské Jezulátko. Praha: Česká katolická Charita, 1988

Sturken, M., Cartwright, L. Studia vizuální kultury. Praha: Portál, 2009

Sztompka, P. Vizuální sociologie. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007

Vrána, K. Teilhard de Chardin. Rychnov nad Kněžnou: Ježek, 1997

### **Webové stránky**

Ahmad, H. A., Soo-Min, L. Telling Stories using Children's Visual Language: A Unique Approach in Picture Books with Case Study from Indonesia and Korea (1 of 2); dostupné na: <http://hafizsan.multiply.com/journal/item/120/120> [10.11. 2011]

Mabry, John R. Cyberspace and the Dream of Teilhard de Chardin; dostupné na: <http://www.theoblogical.org/dlature/united/ph2paper/noosph.html> [15.6. 2009]

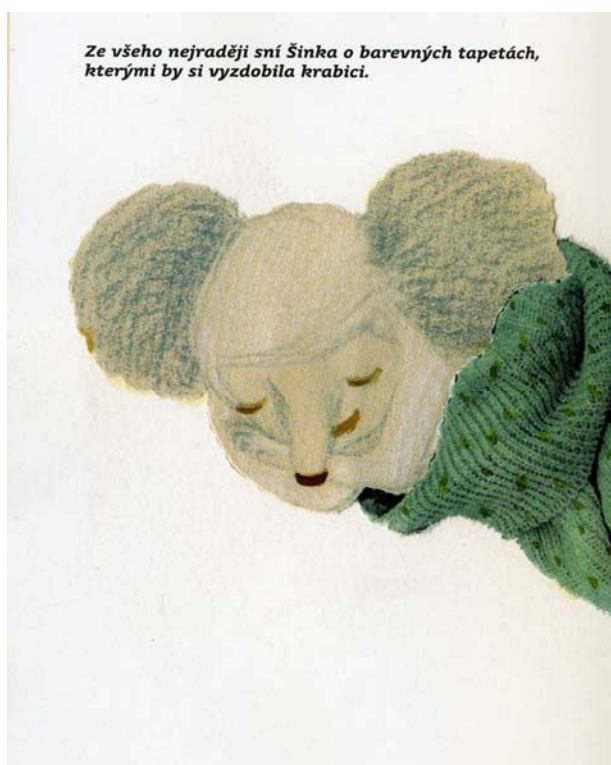
<http://cs.wikipedia.org/wiki/Dialog> [20.6. 2011]

[http://en.wikipedia.org/wiki/Picture\\_book#cite\\_note-0](http://en.wikipedia.org/wiki/Picture_book#cite_note-0) [26.7. 2011]

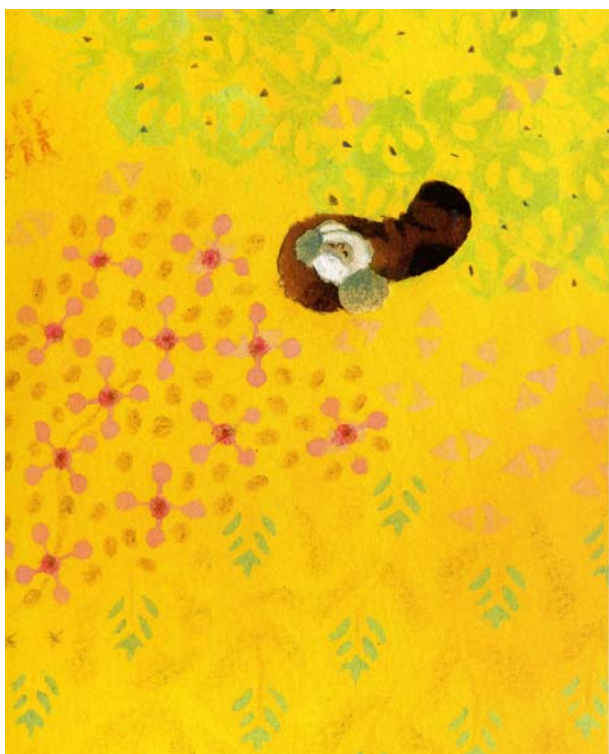
<http://www.bbc.co.uk/cbeebies/tikkabilla/stories/princesslongago/> [28.7. 2011]

<http://www.bbc.co.uk/cbeebies/misc/stories/cinderella/> [28.7. 2011]

## 11. Obrazová příloha k sondě (3): Obrázkové knihy pro děti – srovnání vizuálního jazyka



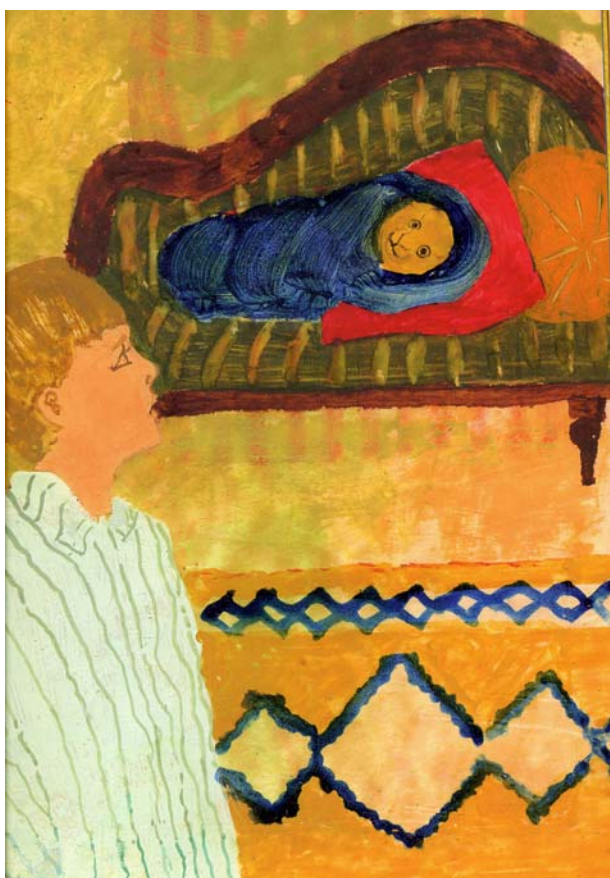
1. Ilustrace z knihy Pampe a Šinka od Alžběty Skálové, str. 16-17



2. Ilustrace z knihy Pampe a Šinka od Alžběty Skálové, str. 18-19

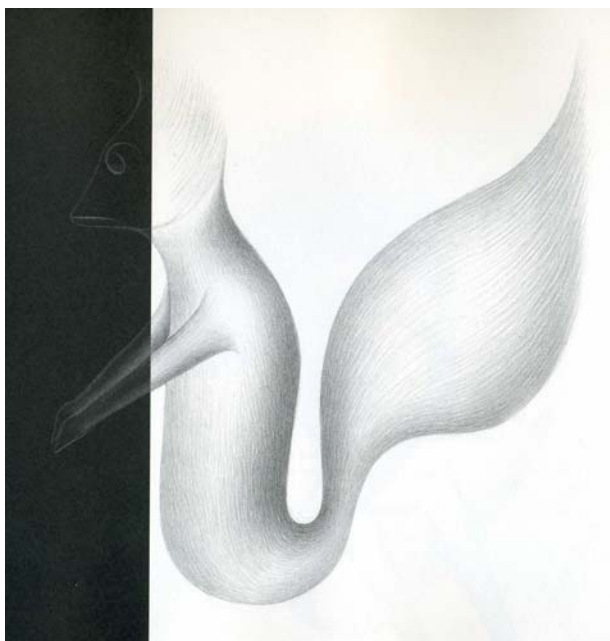


3. Ilustrace z knihy Můj medvěd Flóra od Daisy Mrázkové, str. 29

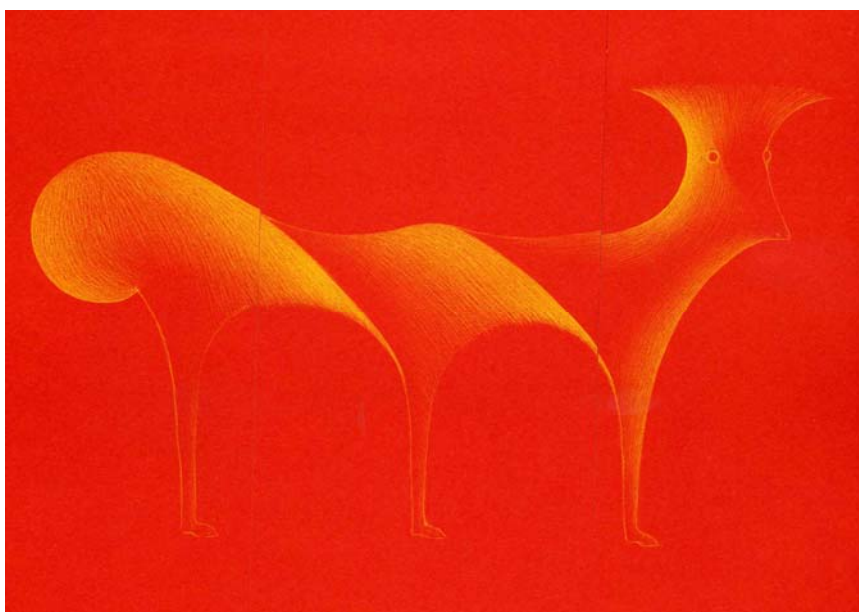


4. Ilustrace z knihy Můj medvěd Flóra od Daisy Mrázkové, str. 33





5. Ilustrace z knihy Přeshádky od Petra Nikla, str. 35



6. Ilustrace z knihy Přeshádky od Petra Nikla, str. 43-44

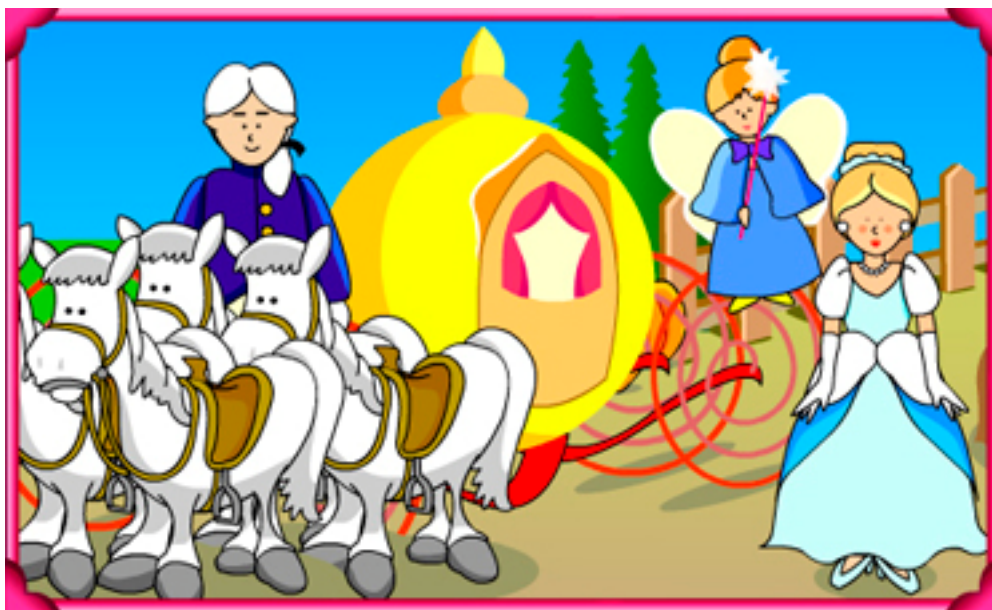




7. Ilustrace z elektronické knihy „Tady byla kdysi dávno princezna“ (CBeebies) – scéna, kdy je princezna zakleta



8. Ilustrace z elektronické knihy „Tady byla kdysi dávno princezna“ (CBeebies) – scéna, kdy je princezna osvobozena



9. Ilustrace z elektronické knihy Popelka (CBeebies) – scéna kouzelné proměny šatů Popelky



10. Ilustrace z elektronické knihy Popelka (CBeebies) – scéna zkoušení střevíčku, který Popelka ztratila na bále